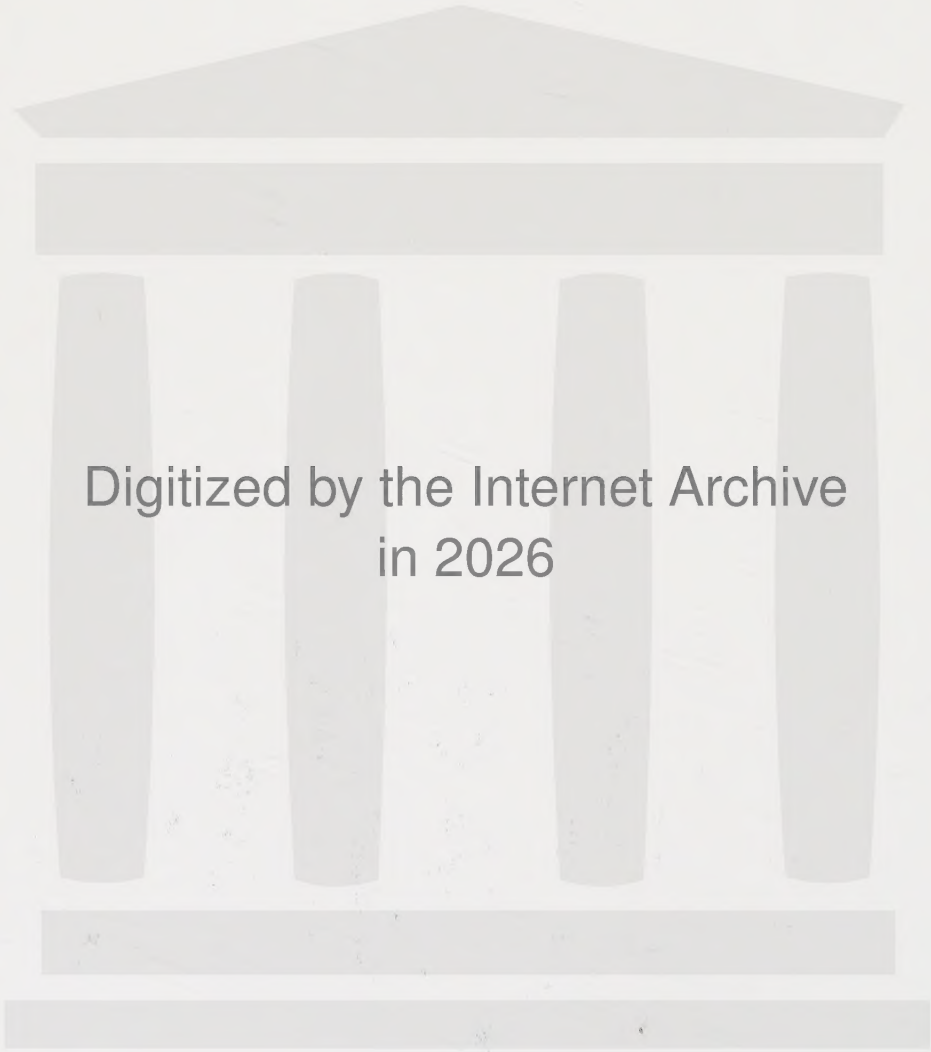
ANNE-MARIE ERICSSON

Arthur Percy

konstnär och formgivare

Stockholm 1980


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547015_0018

NORDISKA MUSEET
KÄRN DIG SJÄLF
STOCKHOLM

Arthur Percy – Artist and Designer

Akademisk avhandling som för
avläggande av filosofie doktorsexamen
vid Stockholms Universitet offentligen försvaras
i Sal 8, hus D, Frescati
lördagen den 29 november 1980
kl 10.00
av

ANNE-MARIE ERICSSON

Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm 1980, 160 s.
ISBN 91 7108 183 6

Abstract

In 1923 Arthur Carlsson (C:son) Percy (1886–1976), painter from Öland, began working as designer for the Gefle porcelain factory. He thus became one of the pioneering artists of the post-war period who turned their attention to different kinds of industrial design.

Percy had begun his artistic career already in 1907 when he joined "De Unga" (The young painters' group), whose three exhibitions in 1909, 1910 and 1911 were events of great importance and marked the first step towards Swedish modernism. Like most of its members Percy had completed his studies at the school of Henri Matisse in Paris.

1923–59 he worked for Gefle, specialized in flint ware, 1936–51 he produced designs for Elsa Gullberg's textile firm and 1951–66 he was employed by the Gullaskruf glass works.

Percy's break-through as designer came in 1925 at the Paris Exhibition where his first collection of colourful and softly rounded household wares was awarded a diploma of distinction. 1930 Percy participated in the Stockholm Exhibition. Although he was negative to the functionalistic design, his porcelain became slightly stricter during the thirties. In 1939 he showed his most famous dinner-service "Blå Vinranka" (Blue Grape-vine) at the New York World's Fair.

Percy never became a full-time designer. He was engaged for three months a year to create new models and designs and supervise the factory's production. During the first years his salary was 50 Crowns a day for an agreed period of three months a year. In 1935 the factory was sold to Upsala-Ekeby Co., who owned the Karlskrona porcelain factory, spezialised in hard porcelain, which gave Percy the opportunity to work with "real china".

However Percy found it more and more difficult to adjust to the increasingly rationalized production methods. 1948 the old circular kilns were replaced by an efficient electric tunnel kiln. The technical requirements imposed by this kiln meant that Percy's printed decorations in liquid blue, such as "Blue Grape-vine", could no longer be used. Percys last appearance as a porcelain designer was at the Helsingborg Exhibition 1955, H55.

ANNE-MARIE ERICSSON

Arthur Percy

konstnär och formgivare

Nordiska museets Handlingar 95

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Omslag av Jan Alfredson med en detalj av
Arthur Percys servisdekor "Blå Vinranka"
i gravyr av Herbert Perje 1938.

Tryckt hos Bohusläningens AB, Uddevalla 1980
ISBN 91 7108 183 6

Innehållsförteckning

Förord 7
Kronologisk översikt 10

1. MÅLAREN 11
En av "De Unga" 11
Uppväxtåren 15
Konstnärsförbundets skola 18
Elev hos Matisse 22
Kubisten 26
Göteborgsåren 26
Cagnes-sur-Mer 28
Stockholm 31
Utsmyckningar 32
Porträtt 33
Ölandsmålaren 34

2. ÄNNU EN KONSTNÄR TILL INDUSTRIN 37
Förmedlingen 37
Konstindustrins förnyelse 38
Svenska Slöjdföreningens initiativ 40

3. KERAMISK DEBUT 42
De första försöken 42
Paris och New York 45
Ett slag för hemmamarknaden 48
Kritikerröster 53
Percys egenart 54

4. KONSTNÄREN OCH FABRIKEN 56
En ny identitet 56
Gefle Porslinsfabrik 56
Det gamla Gefleporslinet 62
Meyer och hans stab 64
Percys anställningsvillkor 68
Från skiss till färdig vara 69
Reklam och lansering 73
Percys andel 76
Bästsäljare och sämstsäljare 77

5. KRING 1930 79
"Idel billigt gods" 79
Keramisk dagbok 1929 81
Percy och funktionalismen 83
Blommande 30-tal 89
Konstgods 90
Stengods 91

6. "NYTTOKONSTNÄREN" 95
"Swedish modern" 95
Dukade bord 97
Kristidsproblem 98
Percy och Upsala-Ekeby 98
Nya serviser 100
Konstgods 105
Karlskronaporslinet 109
Textiltryck 111

7. EFTERKRIGSTIDEN 113
En ny stil 113
De sista serviserna för Gefle 114
Konstgods 117
Glaskonstnären 119

SLUTORD 124

SUMMARY 126

ARTHUR PERCYS KONSTINDUSTRIELLA ARBETEN. KATALOG 129
Modeller för Gefle Porslinsfabrik 129
Dekorer för Gefle Porslinsfabrik 132
Exkurs: Kända dekorer för Gefle Porslinsfabrik, ej komponerade av Percy 135

Modeller och dekorer för Karlskrona Porslinsfabrik 137
Textilmönster för Elsa Gullberg Textilier och Inredning 137
Glas för Gullaskrufs Glasbruk 137
Artur Percy i svenska museer och arkiv 138

Noter 145

Källor och litteratur 153

Bildredovisning 157

Personregister 158

Förord

I mitt barndomshem fanns en vardagsservis med gråbrun koppartryckt dekor. Den hette "Tre Blommor", och dekoren bestod just av tre blommor, litet taggigt sammanfogade till en bukett. Jag såg den dagligen, men ändå förblev den länge anonym för mig – i likhet med de flesta av de industritillverkade föremål som fanns i vårt hushåll. Långt senare gick det upp för mig att det låg ett personligt konstnärsskap bakom den taggiga buketten och att konstnärens namn var Arthur C:son Percy.

Hos den stora allmänheten är Percy idag både känd och okänd. Det är vanligt att man känner till hans porslin, främst den i särklass populära servisen "Blå Vinranka". Men vem var Arthur Percy? En engelsman? Otaliga gånger under senare år har jag mött denna fråga. Den senaste tidens växande intresse för antikviteter har emellertid skapat stor uppmärksamhet kring svensk konstindustri och dess pionjärer. Tyvärr är det en uppmärksamhet som i hög grad koncentreras till de ekonomiska realiteterna.

När jag första gången mötte Arthur Percy 1967 hade han just fyllt 80 år och han upplevde att utvecklingen hade gått förbi honom, att han var bortglömd. Måleriet hade han ju kvar – han arbetade troget i sin vackra Ölandsateljé – men han saknade uppdragen till konstindustrin. Inom detta område hade emellertid utvecklingen gått oerhört snabbt, och för åldriga pionjärer var det svårt att bereda plats.

Min första avsikt var att jag skulle söka dokumentera Percys insats som porslinsformgivare. Främst gällde det hans arbeten för Gefle Porslinsfabrik och, i liten skala, för Karlskrona Porslinsfabrik. Ämnets relativa begränsning skulle kompenseras av att det hela tiden borde vara möjligt att göra utblickar, att sätta in de enskilda små tingen i större tidssammanhang. Detta (det omvända perspektivets synsätt) skulle kanske ge nya aspekter på ett viktigt skede i den svenska brukskonstens historia.

Under flera år underlättades mitt arbete av att jag hade tillfälle att samtala och brevväxla med konstnären själv och hans hustru Kerstin. Tidvis var jag deras gäst i det trivsamma hemmet i Vickleby. Detta var en ovärderlig tillgång för mig, eftersom det finns ganska litet skrivet om Percy och hans verk. Litteraturen består i stor utsträckning av recensioner, intervjuer, katalogförord samt ett fåtal tidskriftsartiklar. Bland dessa vill jag särskilt framhålla ett par av Marita Lindgren–Fridell, "Arthur Percy som målare och konsthantverkare" och "Arthur Percy och hans servisporslin".

Mötet med makarna Percy i deras hemmiljö, där varje föremål slitits ihop under ett långt livs arbete och sparande, fick mig så småningom att ändra de ursprungliga planerna. Percys hem gav en intressant och helgjuten bild av konstnärens skapande personlighet. Här fanns inte bara en överväldigande samling porslin, utan också måleri, textilier och glas – allt av samme man. Under intryck av allt det jag såg i detta hem har avhandlingen så småningom fått sin slutgiltiga form, där huvudvikten lagts vid den konstindustriella insatsen – i synnerhet vid Gefle Porslinsfabrik – men där också måleriet ges ett särskilt inledande kapitel.

Det är således i första hand Arthur och Kerstin Percy, som försett mig med både muntligt och skriftligt källmaterial. Deras gästfrihet och villighet att berätta om sitt gemensamma liv – som varade i 61 år – blev en mycket inspirerande hjälp för mig i mitt arbete. En stor del av det här återgivna biografiska materialet bygger på samtal med Kerstin Percy. Det var hon som mindes bäst. Arthur Percy var en oerhört flitig människa. Han arbetade inte fort, snarare

långsamt och litet omständligt, men han var en regelbunden och disciplinerad dagsverkare, och han hade förmånen att kunna ägna sig åt skapande arbete ända till sitt sista levnadsår. Följaktligen har han lämnat efter sig ett mycket rikt livsverk, främst bestående av måleri (omkring 700 titlar) och olika typer av keramik.

Vad gäller Percys måleri är hans utveckling inom detta område ganska väl dokumenterad. Under 50- och 60-talet ägnades han många retrospektiva utställningar. Den viktigaste ägde rum på Konstakademien i Stockholm 1957 och vid detta tillfälle gjordes en inventering som omfattade ungefär hälften av hans måleri. Percy deltog också i en rad olika utställningar som gällde "1909 års män", till vilken grupp han hörde, och deras betydelse för svenskt konstliv. Hur denna konstnärsgrupp bemöttes då den första gången framträdde inför svensk publik har getts en allsidig belysning i Gösta Liljas avhandling "Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914".

Inom det konstindustriella området är villkoren annorlunda. Keramik, glas och textilier som masstillverkas ägnas i allmänhet en viss uppmärksamhet vid "publikationstillfället", i reklamsammanhang eller kanske vid någon konstindustriutställning. Tingen kommer att säljas under en längre eller kortare tid, i större eller mindre upplaga, men så småningom upphör tillverkningen, formar slås sönder, porslinsdekoratörer pensioneras, produktionen läggs om, lagren rensas, fabriken kanske läggs ned – vilket ju också skett med Karlskrona Porslinsfabrik. Allt detta för med sig att konstindustrins skapelser har en osäker tillvaro. En stor del av det material som behandlas i detta arbete har dock kunnat återfinnas i museers eller enskilda personers ägo.

Jag har därför haft stor nytta av det tillmötesgående som visats mig av främst Gävle museum, Kalmar Konstmuseum, Nationalmuseum i Stockholm, Nordiska museet, Röhsska konstslöjdmuseet i Göteborg, Smålands museum i Växjö och Blekinge museum i Karlskrona. I några fall har priskuranter, fotografier och pressklipp varit min enda källa till dokumentation av Percys konstindustriella arbeten. En del föremål har jag aldrig sett i verkligheten. Gefle Porslinsfabriks äldsta priskuranter har också varit mycket svåra att få tag på, och den, med något undantag, fullständiga serien av de kuranter som använts, har lånats ihop från olika håll. Härvid har jag haft stor hjälp av Kungliga Bibliotekets avdelning för affärstryck, Nordiska museets bibliotek samt Nationalmusei bibliotek och bildarkiv.

I detta sammanhang måste jag dock fästa uppmärksamheten på att det sannolikt existerar en hel del udda ting – prover, utställningsarbeten och specialbeställningar – som jag av praktiska skäl inte har haft någon möjlighet att söka upp och dokumentera.

I min ägo har jag ett par priskuranter för Gefle, i vilka konstnären själv bockat för vad han vetat sig vara upphov till. I några fall har han satt ut frågetecken. Det kan naturligtvis inte heller uteslutas att han mindes fel. Vid min första skriftliga kontakt med Percy hänvisade han emellertid för dateringar och tekniska uppgifter till Gefle Porslinsfabriks resande representant, Eric G. Andersson. Denne har – vid sidan av makarna Percy – varit min främsta uppgiftslämnare. Med stor entusiasm och noggrannhet har han brevledes sökt besvara alla mina frågor, och de klippböcker han påbörjade redan 1923 har gett mig en ovärderlig inblick i fabrikens historia. Efter Percys bortgång 1976 blev Eric G. Andersson – i många fall – min enda tillgängliga källa, och jag vill här rikta ett särskilt varmt tack till honom för all hjälp han gett mig.

I övrigt har jag haft många och positiva kontakter

med chefer och anställda vid Gefle Porslinsfabrik och dess nuvarande moderbolag Upsala–Ekeby. Bland dessa vill jag särskilt nämna f. disponenten vid Gefle, Karl Hedin, gravören Herbert Perje samt föreståndarna för måleri- och tryckeriavdelningarna, Eugen Trost och inte minst Ivar Carnerud, som bidragit med egna minnesanteckningar.

Percys arbeten i textil och glas upptar en mindre del av avhandlingen än keramiken, som utan tvekan utgör hans mest betydande insats som formgivare. Elsa Gullberg var den som upptäckte Percys möjligheter som industrikonstnär. Eftersom hon hörde till hans äldsta och trognaste vänner och eftersom hon samarbetade med honom i bl.a. sin egen firma "Elsa Gullberg Textilier och Inredning" var hon en av de första jag vände mig till för att få perspektiv på Percy och hans insats. Hennes positiva intresse har betytt mycket för mig, och jag vill därför rikta ett särskilt tack till henne, liksom till hennes dotter Elsa Maria Gullberg, som hjälpt mig med dokumentationen av Percys textiltryck.

I fråga om Percys arbeten i glas – hans sista konstindustriella engagemang – har mitt arbete underlättats av ett älskvärt tillmötesgående av disponenten vid Gullaskrufs Glasbruk, Lennart Andersson samt fru Marianne Stenberg Andersson.

Under arbetets gång har jag mött stor förståelse och generositet från en rad personer, som bistått mig med både material och uppslag. Här vill jag främst nämna Percys efterlevande barn, arkitekten SAR Paul Percy, Ingrid Percy Lassen och barnbarnet, fil.stud. Hannes Percy samt redaktör Célie Brunius, direktör Estrid Ericson, fru Hedvig Tillgren och fil.dr Eva von Zweigbergk.

Till min handledare, docenten Lars Olof Larsson, vänder jag mig med ett varmt tack för hans lojala stöd och kloka synpunkter – en ovärderlig hjälp, inte minst vid disponeringen av det mycket heterogena materialet.

Jag vill också framhålla, att det positiva intresse som professor Sten Karling och hans efterträdare, professor Patrik Reuterswärd, ägnat min forskning, har betytt mycket för arbetets förverkligande.

Vidare tackar jag Nordiska museets styresman, Sune Zachrisson samt förste intendenterna Skans Torsten Nilsson, Kersti Holmquist och intendenterna Inger Bonge-Bergengren och Teje Colling, vilka alla medverkat till att avhandlingen tagits in i museets handlingar. Ett särskilt tack riktar jag till intendenten Ernst-Folke Lindberg för den stora omsorg han lagt ned på bokens utformning och för det givande samarbete, som utvecklades kring dess redigering. I detta sammanhang vill jag också nämna museets fotoateljé, som lagt ned mycken möda på bildmaterialet.

Bokens illustrering har delvis bekostats genom anslag från Längmanska kulturfonden och från Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur – vilket jag här nämner med stor tacksamhet.

Slutligen tackar jag varmt min vän fil. mag. Eva Santesson för många goda uppslag och för en synpunktsrik slutgranskning av manuskriptet.

Stockholm i augusti 1980

Anne-Marie Ericsson

Kronologisk översikt

1886 Carl *Arthur* Percy Carlsson föds i Vickleby på Öland.
1905 Blir antagen som elev vid Konstnärsförbundets skola.
1906 Ändrar sitt namn till Arthur Carlsson Percy.
1908 Första resan till Paris. Blir elev hos Matisse.
1909 Deltar i "De Ungas" gruppdebut i Stockholm.
1911 Gifter sig med Kerstin Beckman. Sonen Paul föds i Paris.
1913 Flyttar till Göteborg. Separatutställning i Stockholm.
1914 Dottern Ingrid föds.
1921 Bosätter sig i Cagnes–sur–Mer.
1922 Flyttar till Stockholm och blir anställd vid Gefle Porslinsfabrik.
1923 Debuterar som keramiker vid Svenska Mässan i Göteborg.
1925 Får Diplôme d'Honneur vid Konstindustriutställningen i Paris.
1927 Får Carl Larssons stipendium.
1928 Deltar i utsmyckningen av M/S Kungsholm.
1930 Deltar i Stockholmsutställningen.
1935 Separatutställning av måleri i Stockholm. Upsala-Ekeby köper Gefle Porslinsfabrik.
1936 Ritar sina första textiltryck för AB Elsa Gullberg textilier och inredning.
1939 Deltar i världsutställningen i New York.
1940 Separatutställning av måleri i Stockholm.
1943 Börjar rita porslin åt Karlskoga Porslinsfabrik. Deltar i utställningen "Upsala–Ekeby av idag".
1944 Deltar i utställningen "Kontakt med nyttokonstnären" på Nationalmuseum.
1945 Deltar i Gullberggruppens utställning "Vår standard" på Liljevalchs.
1946 Bosätter sig i Vickleby på Öland.
1952 Börjar rita glas åt Gullaskrufs glasbruk.
1955 Deltar i H 55.
1957 Separatutställning av måleri, keramik, textil och glas på Konstakademien i Stockholm. Får prins Eugenmedaljen.
1961 "Glas från Gullaskruf" visas på Nationalmuseum.
1971 Separatutställning av keramik på Gävle museum.
1972 Kerstin Percy avlider.
1974 Sista utställningen av måleri i Borgholm.
1976 Avlider 22 juni i sitt hem i Vickleby, 89 år gammal.

1. Målaren

En av "De Unga"

Arthur Percys konstnärliga utveckling fram till den tidpunkt då han anställdes vid Gefle Porslinsfabrik, kan endast avläsas i hans måleri. 1909–1923 var Percy enbart målare. Först därefter började han dela sin tid mellan stafflimålning och formgivning. Som målare debuterade Arthur Carlsson Percy vid "De Ungas" första utställning i Stockholm 1909. Det var en gruppdebut som förde fram en ny generation i svenskt konstliv. Medlemmarna hade bl.a. studerat vid Konstnärsförbundets skola i Stockholm, men de hade också haft tillfälle att på ort och ställe bevittna det moderna genombrottet i franskt måleri. "De Unga" bildades 1907.

Från början bestod gruppen av Birger Simonsson, Ture Ander, Gregori Aminoff, Carl Ryd, Arvid Nilsson, Tor Bjurström, Gabriel Burmeister, Arthur Carlsson Percy, Isaac Grünewald, Knut Jansson, August Lundberg och Gösta Sandels. Något senare tillkom Leander Engström, Sigfrid Ullman, Gunnar Lund och Ivar Johnsson. Alla dessa, med undantag för August Lundberg, ställde ut 1909. Vid de följande utställningarna deltog även Edward Hald och Einar Nerman.

Nästan alla hade de innan de etablerade sig i svenskt konstliv, studerat någon tid hos Matisse i Paris. Det var ett faktum som sågs med misstänksamhet 1909. Men kontakten med Matisse stärkte deras medvetenhet om formens och färgens betydelse, och mötet med den franska kulturen gav impulser till nya motivval. "De Unga" lämnade det svårmodiga sekelskiftesmåleriet. De såg inte heller som sin uppgift att tolka nationella stämningar. Över huvudtaget kom de att med tiden ägna sig allt mindre åt tolkningar av den sociala verkligheten, alltmer åt formala experiment, åt måleriets "yta".

Men de var inga inåtvända esteter. Den skissartade tekniken och de starka färgerna använde de till att återge intrycken från en ny och annorlunda värld, präglad av den industriella utvecklingen och av stadslivets snabba rytm. "De Ungas" framträdande bör också ses mot bakgrund av den positiva framtidstro som manifesterades i det europeiska kulturlivet fram till krigsutbrottet 1914. Den konstnärliga bejakelsen av det växande industrisamhället, som man ser prov på hos t.ex. kubister och futurister, är ett av de intressantaste uttrycken för denna tro.

"De Unga" var visserligen varken kubister eller futurister, de var måttfullt radikala, men de lyckades ändå vid de tre första utställningarna 1909, 1910 och 1911 göra ett utspel som blev tillräckligt iögonfallande för att väcka en häftig debatt. Denna debatt i dess många skiftande faser kan studeras främst i Gösta Liljas "Det moderna måleriet i svensk kritik", men många av "De Unga" har också själva skildrat debutåren i bl.a. memoarer, brev och artiklar. [1]

Utställningarna ägde rum i Hallins konsthandel på Drottninggatan i Stockholm. Ännu 1909 var inflytandet från Konstnärsföbundets målare mycket märkbart, främst från Nordström och Kreuger. 1910 var förändringen påfallande. "De Unga" tecknade nu mer summariskt, de använde färgen på ett friare sätt, de drev upp formaten, de sökte efter synteser mellan färg och form och de förenklade formen för att nå detta mål.

Från konstpublikens synpunkt tycks deras framträdande ha uppfattats som en skandalsuccé. Kåsörer och skämttecknare tog girigt vara på de mest utmanande dragen hos de unga utställarna. I synnerhet gällde detta, enligt Lilja, den andra utställningen, 1910. Intrycken från Parisvistelsen hade då hunnit omsättas i praktiken, men "De Ungas" mest omhuldade förebild var i början inte Matisse utan

1. Percys porträtt av sin mor var en av de uppmärksammade målningarna vid De Ungas utställning 1909. Den heter Porträtt av mor och utfördes 1908. Olja 65 × 75. Privat ägo.

Cézanne (se vidare s. 22 ff.). Lilja visar också att konstanmälarna till att börja med reagerade med en viss försiktig uppskattning. Konstnärsförbundets prestige kom också dess elever till godo. Senare blev tonen kyligare. Trots detta blev "De Unga" snabbt en väl etablerad grupp, och deras framträdande förknippas med det moderna måleriets genombrott i Sverige.

Percy deltog 1909 med fyra målningar som alla tillkommit *före* Parisvistelsen, ett porträtt av modern Hanna, en vinterutsikt över Skeppsholmen samt en bondgård och ett slättlandskap – båda krönta av väldiga moln. Titlarna var "Porträtt af mor", "Skizz", "Sommar" och "Slätten". [2] Percy beundrade Herman Norrman, därom vittnar både hans egen utsago i ett brev till mig 1970 (31/7) och den kraftiga

och liksom mejslade penselföringen. Carl Wilhelmsson har nog också spelat en viss roll, i synnerhet för porträttet av modern. "Man vore frestad att använda gumman som soffkudde, så grann är hon i färgen", skrev Harald Brising i Arktos 1909 (s. 131–133).

Både slättlandskapet och porträttet av modern målade Percy sommaren 1908 i Vickleby, födelseby på Öland. I ett brev till barndomsvännen Gustaf Karnell 1908 (21/6) beskriver Percy hur han delade sin tid mellan dessa båda motiv:

> Jag målar på en större duk på förmiddagarna – mellan 7–11 (...) Jag står oppe på landsvägen, strax ovanför vår gård och målar västerut – En liten del av byn, med gårdar och lador, åkrar och skog (...) På em. målar jag porträtt – Det är mor som sitter modell här i mitt rum – mycket vackra färger – Övervägande gult – Variationer i varmgult – blekt gult – ockra, orange, cinober och krapplack – Samt några motsättningsfärger i blekblått och violett – Jag tror mig om att ha lyckats med kompositionen ganska bra – men svårt är det!

Vid 1909 års utställning var Percy som genomgående fick de bästa recensionerna. Kanske berodde det på att hans måleri tedde sig minst främmande vid jämförelsen med de äldre generationernas uttryckssätt. Hans sätt att arbeta gav ett gediget intryck. Men själv beklagade han livligt, att han inte hunnit få med någon "pariserstudie". Efter tre månader i Frankrike hade han insett att de gamla bilderna var "förfärligt tama" (brev till Karnell 12/2 1909).

August Brunius i SvD ansåg dock att Percy var en bärare av svensk tradition i bästa mening, "med luft och stämning, färg och modellering klokt och vackert balanserade". Lennart Nyblom i AB uppfattade hans måleri som "en modig själs uppriktiga bekännelse om allt det vackra han ser". Några verkligt negativa omdömen förekom knappast, men Georg Nordensvan i DN och Carl G Laurin i StD repre-

2. Einar Nerman: De Unga 1910. I mitten den elegant utstyrde Carlson-Percy (som han då kallade sig). Medaljerna symboliserar det resestipendium han fått av prins Eugen. Fr.v. Nerman själv, Arvid Nilsson, Tor Bjurström, Sigfrid Ullman, Gunnar Lund, Ture Ander (benen), Carl Ryd, Gregori Aminoff, Birger Simonsson, Isaac Grünewald, Knut Jansson, Einar Jolin, Leander Engström och Gösta Sandels.

senterade möjligen en gradering nedåt, den förre genom att påpeka att slättutsikterna "ej verka synnerligen omedelbara, utan tvärtom betydligt arbetade", den senare genom att använda ordet dekorativt".[3]

1909 års utställning blev således en ganska stor framgång för Percy. 1910 gjorde Einar Nerman en berömd karikatyr av gruppen, där en medaljprydd Percy prålar i förgrunden. Percy hade nämligen fått ett resestipendium av prins Eugen, som redan hösten 1908 hunnit se några av hans debutbilder. Och eftersom prinsen – enligt vad Percy erfor – tyckte att de var "förbannat bra", gav han den unge målaren ett bidrag till Parisstudier på 200 francs i månaden.[4]

3. Percys avdelning vid De Ungas utställning i Hallins konsthandel 1910. I mitten målningen Flickor. Den omarbetades av konstnären men har senare försvunnit. Flertalet bilder visar motiv från Oland.

Men "De Unga" var naturligtvis inte färdigformade som konstnärer. Om rangordningen vid den första utställningen framstod som fördelaktig för Percy, blev hans insats vid de två följande mer tveksamt bemött. Också rent allmänt var kritikerna, som tidigare påpekats, mer negativa mot 1910 års utställning. De talade t.ex. om "färgrecept" och om "receptmåleri", och de hade föga förståelse för de ambitiösa försöken till syntetisering.[5] Percy deltog 1910 med fem olika landskapsbilder, de flesta från Öland, samt två figurmotiv, "Flickor" och "Flicka i trädgård".[6] Den förstnämnda betraktades av Bruni-

us som teoretiserande, "en demonstration i kolossalformat". Axel Gauffin hade svårt att förstå betydelsen "af bakgrundssyntesen eller af den röda flickans sitt-syntes", och Axel Tallberg tyckte att Percy inte borde låta sig påverkas av kamraternas ovederhäftiga bluffbegär,[7] "ty med lugn, *självständig* utveckling skulle denne unge man sannolikt inom kort ha kunnat räknas till vårt lands bäste målare på sitt område".

Percy tycks dock ha tagit kritiken relativt lugnt – i likhet med de övriga i gruppen. "De mest ilskna artiklarna mottogos med formligt jubel", rapporterade han till Karnell 10/6 1910. Men den negativa uppmärksamheten gjorde att publiken strömmade till. Och eftersom det togs entréavgift (50 öre, förf:s anm.) och katalogerna kostade 25 öre styck, blev 1910 års utställning en ganska hygglig affär trots att det såldes få dukar, skriver han i samma brev.

Vid 1911 års utställning visade Percy två porträtt och åtta landskap, bl.a. från Hagaparken, i vars närhet han bodde.[8] Nordensvan uppfattade 1911 års utställning i sin helhet som "mindre extrem och skrikande", men han tyckte inte att Percy hade något eget att säga som figurmålare. Wåhlin fäste sig dock vid ett av porträtten (av Percys blivande hustru, Kerstin Beckman):[9]

> Koloriten har en metallisk lustre som ett emaljarbete på guldgrund, och en mera praktfull och fint instämd blå färg än den i fonden har jag sällan sett i svenskt måleri.

Sammanfattningsvis kan man säga att Percys debut var framgångsrik. I likhet med flertalet av "De Unga" erövrade han under loppet av några år en god position inom svenskt konstliv. Kritikerna uppskattade hans färgsinne och tekniska kunnande, men de fäste också uppmärksamheten på hans kärlek till det dekorativa och de tyckte sig iaktta en viss brist på självständighet.

I den unge konstnärens skissblock från åren 1903–11 är de första teckningarna detaljmässigt genomförda med mycket svärta i de skuggade partierna. Landskapsstudierna har en romantisk och ibland litet jugendartad karaktär. I valet mellan dekorativ form och psykologiskt uttryck var han till att börja med ganska tveksam. I porträttet av modern finns ännu en viss motsättning mellan det väderbitna, trötta ansiktet och dräktens granna färger. Men det är möjligt att mötet med Matisse hjälpte honom att satsa mer helhjärtat på de visuella kvaliteterna. Till det krävdes förenkling. I fortsättningen hävdade Percy med eftertryck konstens rätt att vara dekorativ. I "Nutida svenskt måleri" I (s. 104–105) skriver han:

> En målning skall ha färg och ljus och vara i bästa mening dekorativ. Lyckas jag i mitt uppsåt att förena dessa egenskaper skall målningen kunna till dess betraktare förmedla den lycka, som jag själv känt under dess tillblivelse.

Att Percy så intensivt eftersträvade skönhet och skydde dess motsats kan naturligtvis förklaras utifrån aktuella strömningar i 10-talets konstliv. Men inte enbart. Ölänningen Carlsson Percy hade växt upp i ett fattigt hem i en liten by på landet. Vägen till Konsten blev för honom liktydigt med vägen bort från byn och dess begränsade möjligheter.

Uppväxtåren

Carl *Arthur* Percy Carlsson föddes 1886 i Vickleby på Öland. Hans far, Nils Petter Carlsson, var sjöman. Arthur tillbringade därför långa tider ensam med sin mor Hanna och sin sex år äldre syster, Oktavia. Nils Petter Carlsson hade helst velat utvandra till USA, men han lyckades inte förmå hust-

4. Lindesand, Percys uppväxthem i Vickleby. Horisonten är lägre än i verkligheten, och Alvaret tycks nå ända fram till stugknuten. Blyertsteckning av Percy i skissblock från 1903–04.

run att lämna Sverige. Under en kort tid arbetade han på en plantage i Kalifornien. Oktavia var den enda i familjen som förverkligade drömmen om Amerika. Hon gifte sig med en svensk–amerikan och arbetade någon tid som modetecknerska i New York, men redan 1904 dog hon i barnsängsfeber.

Hanna var dotter till en statare, som arbetade vid Vickleby gård. Före giftermålet hade hon tjänat som husjungfru hos häradshövdingen på Bo, nuvarande pensionatet i Vickleby. Percy mötte aldrig sin morfar, men mormodern bodde som änka i köket till hans föräldrahem.

Familjen Carlssons lilla stuga låg ungefär mitt i byn. Huset finns fortfarande kvar. När Arthur var några år gammal köpte fadern – för sparpengar från USA – ett nytt hus, Lindesand. Det var här pojken växte upp och det var här han kom att tillbringa en stor del av sitt vuxna liv.

Lindesand, som idag är utbyggt och starkt förändrat, ligger strax nedanför Stora Alvaret på den steniga sluttning som kallas "horvan". Under Percys barndom delades Vickleby i två sociala skikt av bygatan, som löper i nordsydlig riktning. På östra sidan, upp mot Alvaret, bodde det fattiga stugfolket, på den västra de rika bönderna som odlade den bördiga jorden ned mot Kalmarsund. Den sandiga horvan dög huvudsakligen till potatis. Till Lindesand hörde ett litet stall som gav plats åt ko, gris och höns.

Sysslorna i hemmet sköttes främst av mor, mormor och syster. Med sin far hade Percy svårt att få kontakt. Han mindes honom som litet "spydig". Percy började tidigt ströva omkring på Alvaret eller i de täta lövdungarna ned mot sundet. Det öländska landskapet med sin höga rymd och rika växtlighet blev en självklar kompensation för trångboddheten i stugan. "Han satt i dikena och tittade på blommor och svarade inte när man ropade på honom", berättade modern många år senare för svärdottern Kerstin. Så här berättar han själv:

På mina ensamma vandringar lärde jag mig att älska allt som växte, knoppades och blommade. Att vandra ensam, med ögon och öron på spänn, var för mig högsta lycka. Jag hade ju så gott sällskap. Naturen var min vän, som skänkte mig allt: vildmarkens olika livsyttringar i form av djur och blommor, den dunstiga solmättade luften under en vårmorgons vandring på Alvaren, med blå, böljande horisont och glimret av sol i otaliga vattensamlingar. (Nutida svenskt måleri I s.104–105.)

Bland böndernas barn fanns det ingen som ville dela hans intresse för naturen. Han sökte sig därför till prästbarnen eller till "läroverkspojkarna". Själv gick han ett par år i småskola och därefter fyra år i Vickleby folkskola.

En av dessa läroverkspojkar var den tidigare nämnda Gustaf Karnell, som bodde på Lilla Vickleby gård. Han var poetiskt lagd – liksom Arthur – och de båda vännerna strövade ofta omkring på Alvaret eller utmed horvan alltmedan de skrev dikter eller deklamerade för varann. Karnell blev så småningom bankkamrer i Jönköping. Ett trettiotal brev från Percy till barndomsvännen – skrivna under de händelserika åren 1906–22 – avspeglar något av den romantiska naturkänsla som präglade deras samvaro.

Under sin tidigaste barndom fyllde Percy sina rit-

5. Percy med sina föräldrar, Hanna och Nils Petter Carlsson på trappan till Lindesand i Vickleby, troligen 1910.

block med bilder av exotiska landskap, fjärran från den natur som omgav honom på Öland. Sin första uppfattning om konst fick han antagligen genom de illustrerade veckotidningarna. I skolan kunde han inte minnas att det fanns annat åskådningsmaterial än anatomiska planscher, vävfodrade kartor och bilder av djur. I granngården kunde han emellertid låna Dorés illustrerade bibel och Ny Illustrerad Tidning. Allers Familj-Journal och Svenska Familj-Journalen fanns också. Och då han vid sällsynta tillfällen besökte Kalmar, tittade han alltid efter om Appeltoffts bokhandel visade någon ny oljemålning av Per Ekström.[10]

1903 – sjutton år gammal – tog Percy båten till

Stockholm, där han sökte och fick arbete som hantlangare hos en dekorationsmålare. Han ålades att dra kärran med färgpytsarna och för det fick han 10 kronor i veckan. Det var inte något speciellt konstnärligt arbete, men tack vare det kom han i alla fall i kontakt med kamrater som *talade om konst*. "Det var sådana som var mer avancerade än ynglingen från landsorten", löd hans egen sentida kommentar. Han fick på så sätt reda på att Konstnärsförbundets skola skulle återuppta sin undervisning om två år. Han köpte sitt första färgskrin och gjorde några "tafatta försök med oljefärgsmålning".[11]

Något år senare – 31/12 1906 – sände Percy ett brev till vännen Gustaf, där han beskrev det öländska landskapet med både lantbons saklighet och målarens entusiasm inför allt det sköna han såg. Man kan ana att det nyköpta färgskrinet öppnat en helt ny värld för honom. Under hösten hade han nämligen börjat måla av utsikten från Vickleby ned mot Kalmarsund med ekar i flammande höstfärger och med åkrar, betesängar, rotland, vattnet, Smålandslandet och himlen – allt i en överväldigande och kanske förvirrande färgrikedom:

Du kan förstå så många färger man kan få njuta av att lägga i ett sådant landskap – Det är min hittills bästa målning –. Många gånger har jag trott att den var färdig – men när en liten tid gått så har jag märkt att jag behöver höja en ton där – sänka en ton här – sätta en varmare skiftning i himlen etc. etc.

Konstnärsförbundets skola

Våren 1904 tog Percy med sig arbetsprover och gick upp till Karl Nordström, som tog emot på välkänt barskt vis.[12] Förbundets medlemmar hade en stark ställning inom svenskt konstliv under denna tid, en ställning som ytterligare skulle stärkas genom den stora minnesutställningen i Stockholm 1905. Andäktigt såg Percy att Konstnärsförbundets "stormaster" var sig lik från Richard Berghs målning. Den barske mannen mjuknade dock under samtalets gång, och Percy blev en av dem som antogs vid skolan. I början kunde han av ekonomiska skäl endast delta i kvällskurserna i teckning. Nordström beklagade detta och sökte i ett brev 1906 trösta honom med bl.a. följande rader:[13]

Jag förstår mycket väl att Ni många gånger skall känna Er övergiven och orolig för framtiden, stängd som Ni är från möjligheten att följa undervisningen i skolan. Men misströsta ej. Det är dock ett faktum att oändligt mycket kan uträttas på egen hand, bara man vill. Kom ihåg att det som händer Er, det har varit mången duktig konstnärs öde under vissa perioder av hans ungdom. Arbeta därför så mycket Ni kan –. Det klarnar nog omsider.

Något år senare hade Percy funnit sin första mecenat, Gustaf Vinblad, en bankdirektör i Västervik. Han hade köpt en målning av Percy, "Barvinter", med motiv från Alvaret. Hans intresse väcktes och han åtog sig också att försöka sälja andra Percyarbeten till sina vänner. Så småningom erbjöd han sig att betala konstnärens uppehälle i Stockholm. Percy fick 100 kronor i månaden av Vinblad, och tack vare detta kunde han äntligen bli heltidselev.[14] 1907 följde han så undervisningen i Nordströms landskapsskola ute i Haga eller vid Stigbergsgatan på Söder. Under hösten ställde han ut ett par målningar på Upplands nation i Uppsala tillsammans med några av skolans elever, bl.a. Ryd, Sandels och Jansson.[15]

Om sitt val av skola och lärare skrev Percy 1970:[16]

Intuitivt kände jag mig dragen till dessa konstnärer med deras friska syn på måleriet.(...) Vi var – med ungdomens rätt – "revolutionärer"; vi "föraktade" akademiprofessorerna – och kände oss oändligt överlägsna de jämnåriga

6. Som elev vid Konstnärsförbundets skola deltog Percy 1908 i Karl Nordströms landskapsskola. Här ses han framför staffliet på Stigbergsgatan i Stockholm. Målningen såldes senare och fick titeln Gårdsinteriör, Stigbergsgatan.

7. De Unga i april 1910. Fr.v. sittande Edward Hald, Carl Ryd, Gadde Strandberg och Knut Jansson. Stående Isaac Grünewald, Percy, Ture Ander, Albert Hoffsten och Einar Nerman.

elever som studerade på Kongl. Konstakademien!

Inte olikt vår tids ungdom, var vi väl mer eller mindre oppositionella. Så lärarna hade det nog inte så lätt!

Richard Berghs spekulativa experiment med kontrasterande färger (...) fann vi givetvis lärorikt.

Eugène Jansson var intressant – kanske närmast som "kamrat" – om man nu får använda termen! (...) han hade väl listat ut att många av oss hade det ganska knackigt – så en gång bjöd han hela klungan av mer eller mindre fattiga målarynglingar på en brakskiva i en Söderrestaurang (...).

Karl Nordström mindes han med stor respekt, men skolan erbjöd naturligtvis inte bara undervisning utan också en inspirerande kamratsammanhållning. Eleverna kom från landets alla hörn. De flesta var medelklassbarn. Och eftersom lärarna höll så starkt på den konstnärliga friheten, ville de inte ingripa alltför mycket i det konstnärliga skapandet. "Konst är dock från början till slut, från det första lärospånet till det sista: en *individuell hjärtesak*, eller också

är den – ingenting", skrev Richard Bergh i "Hvad vår kamp gällt" (s. 25). Kamratkritiken blev därför mycket betydelsefull, enligt Percy. Men genom att han kom från en kulturellt ganska isolerad miljö, måste den första kontakten med skolans övriga elever ha utgjort en stark kontrast till vad han tidigare upplevt. I de memoarer som skrivits av bl.a. Grünewald och Nerman, finner man här och var korta omnämnanden, som ger en viss föreställning om hur Percy upptogs i kretsen.

För Einar Nerman blev han "ölänningen Carlsson Percy", i den illustrerade memoarboken "Konturer, minnen och modeller" skildrad som litet butter med framträdande näsa och yvig lugg (s. 12–13). Grünewald i "Isaac har ordet" omnämner honom som

8. William Nording var en av Percys bästa vänner. Så småningom bosatte sig Nording på Öland och blev granne med Percys i Vickleby. Här skildras han träffsäkert av Percy i en blyertsteckning 1906–08.

9. Den talföre Isaac Grünewald hjälpte den blyge Percy tillrätta i storstadslivet. När de först möttes bar Isaac skolmössa och prickig slips. Sen bytte han till en mer "ståndsmässig" slokhatt. Teckning av Percy 1906–08.

"smal och litet sävlig" (s. 7). Percy själv har senare berättat att han kände sig ganska utanför. En del av kamraterna – t.ex. Birger Simonsson – tycks ha haft en överlägsen attityd. Percy umgicks emellertid gärna med Isaac Grünewald. De bodde båda på Söder och hade ofta sällskap hem. Ibland hamnade de hos Isaac, som "tog fram fiolen och spelade tills solen gick upp i nordost".[17] Till de närmaste vännerna hörde också William Nording och Gösta Sandels.

I Percys bevarade skissböcker från åren 1906–08 dyker Grünewalds karaktäristiska drag ofta upp. Simonsson, Nording och Hoffsten är även med. Ungdomarna gick till Berns, Rosenbad eller Sveasalen, drack punsch och tecknade. I något fall har Leander Engström lånat Percys block. "L. E. hade

en dubbelbottnad natur – ibland vek – när han talade om sitt Norrland. – Men mestadels aggressiv. Jag fick – i ett svagt ögonblick – en björntand av honom. Den ligger här, som minne av vår första tid tillsammans", skrev Percy 1970.[18]

Den roll Konstnärsförbundets skola spelade för sina elever kunde främst avläsas i debututställningen 1909. Men det frihetsideal de beundrade hos sina lärare måste ju omsättas i något nytt. I Percys exemplar av Richard Berghs "Hvad vår kamp gällt" (s. 95) är följande stycke förstruket:

Tål inte tvång från något håll! Tvång kan vara berättigadt på vissa områden, men aldrig på ideella, aldrig på konstnärliga, aldrig på sådana, som stå i förhållande till den personliga öfvertygelsen och dess frihet.

På försättsbladet har Percy skrivit sitt nya namn "A. C:son Percy, 1906". Strax intill skymtar utsuddat "Arthur Carlsson, 1905".

Hos sin första lärare hade "De Unga" funnit en revolutionär konstnärsattityd, en anti–akademism, som de till fullo delade. De ville prompt föra kampen vidare, men fann att i många avseenden var segern redan vunnen. Vad var det då de skulle kämpa för? Att under 10-talet fortsätta kampen mot "akademismen" tedde sig rätt meningslöst. August Brunius påpekade 1913 i "Färg och Form" (s. 170):

De måste känna sig som en falang tjugoåringar som ryckt ut för att slåss men finner före sig fäder och farbröder hvilka redan klarat upp saken: en ung och ändå femtioårig generation, åldrande men icke föråldrade konstnärer, konkurrenter och kamrater!

Det är dock inte svårt att förstå att Percy, som hade en isolerad och fattig barndom att se tillbaka på, lät sig ryckas med av de revolutionära idealen. Han skulle bli konstnär! 1906 – i samband med att han gjorde rekryten på Gotland – ändrade han sitt namn från Arthur Percy Carlsson till Arthur Carlsson Percy (se ovan). Resan till Paris och mötet med Matisse blev en överväldigande upplevelse för honom.

Elev hos Matisse

Våren 1908 stängde Konstnärsförbundets skola för sista gången. I november samma år reste Percy till Paris tillsammans med Einar Nerman och William Nording. Någon månad senare var han elev vid en nyöppnad målarskola till vilken man värvat Henri Matisse som lärare. Hit kom också flertalet av kamraterna från Stockholm jämte en del ungdomar från de övriga nordiska länderna. Denna skola – som 1910 fick namnet "Académie Matisse" – hade redan från början en viss skandinavisk anknytning genom konstnären Carl Palme, som tillsammans med syskonen Leo och Sally Stein tagit initiativet till skolan. Men det var främst "De Ungas" ordförande Birger Simonsson, som väckt sina svenska kamraters nyfikenhet på det nya måleri som fanns att se i Paris.[19]

Och det var mycket som hände i världsstaden under denna tid: Matisse hade haft sin första separatutställning hos Vollard 1904. Samma år öppnade en Cézanneutställning på Höstsalongen. 1906 visades Gauguin på samma salong. Detta år dog Cézanne, och 1907 samlades hans livsverk i en retrospektiv utställning, som väckte stor uppmärksamhet. Vid ungefär samma tid inledde Bracque och Picasso sitt kubistiska äventyr.

Det kan därför knappast förvåna att Percy i ett brev till Gustaf Karnell 1909 (12/2) sade sig ha blivit "alldeles bringad ur fattningen":

Man hade ju aldrig sett sådan konst förr! – Knappast anat! – Och det har gått månader för att komma i jämvikt igen –

På skolan – (inom parentes: den bästa i Paris!) har jag ej kunnat *måla* så mycket – men jag har destomera sett och iakttagit – samt dragit nytta av undervisningen – denna är helt enkelt storartad!

Henri Matisse visade sig emellertid vara en ganska sträng lärare som genomskådade varje försök till "modernism" eller effektsökeri. Till mångas förvåning föreföll han helt akademisk i sina korrigeringar. Han hänvisade ofta till arkaisk eller klassisk konst.[20] En skiss i ett av Percys franska block visar en interiör från den nya skolan. I fonden skymtar en antik skulptur. I Leo Swanes bok om Matisse 1944 beskriver Percy sina upplevelser på följande sätt (s. 146):

Mina minnen från Matisses målarskola äro tyvärr ganska begränsade.

Någon personlig kontakt med Matisse hade jag just inte, enär mina ringa färdigheter i franska språket lade hinder i vägen därför. Vid undervisningen fick jag hjälp av de av mina kamrater som voro mera språkkunniga, i regel Simonsson.

De dagar Matisse gjorde ronden, målade ingen. I stället följde de fyrtio eleverna honom från staffli till staffli, som svansen följer kometen, andäktigt lyssnande. Jag vill min-

10. Percy i hyresrummet i Cité Falguière, Paris, våren 1909. På väggen hänger verk av Cézanne, van Gogh, Gauguin och – av honom själv.

nas att han kunde vara rätt raljerande och ofta från i sin kritik.

För att åskådliggöra sitt sätt att se, kunde Matisse någon gång ta fram fotografier av arkaisk skulptur, varvid han framhöll förenklingen och uttrycksfullheten i dessa.

Det är givet att detta första möte med fransk mentalitet och konstsyn måste ha varit överväldigande för Percy och hans kamrater. Matisses funktion bör inte underskattas, men en stor del av hans insats låg i att han förmedlade kontakter, pekade ut nya sammanhang, öppnade nya vägar. För Percy – liksom för många av de andra – var det i första hand Cézanne som blev den stora upptäckten, ett faktum som gav synliga resultat i "De Ungas" måleri.

För Percy innebar Parisvistelsen också en tempoökning i tecknandet. Människor från gator och kaféer virvlar förbi i skissblocken. Teckningarna förenklades och den jugendmässiga leken med konturer försvann. En ny målsättning kan anas bakom dessa trevande försök, men också en viss rådlöshet. Percy växlade oupphörligen mellan olika typer av kritor, pennor och penslar. I likhet med flertalet av sina kamrater talade han vid denna tid inte franska, vilket rimligtvis måste ha försvårat kontakten med läraren, trots tolkhjälp av bl.a. Palme och Simonsson.

Men Matisse tyckte att eleverna var osjälvständiga, och när de dessutom blev för många tröttnade han och lämnade allt oftare återbud till sin lördagsundervisning. 1911 stängdes skolan för gott.[21] Innan dess hade dock Percy rest hem. Fortfarande omtumlad återvände han till Vickleby, där han en höstkväll 1909 (22/10) skrev ett nytt brev till vännen Gustaf, i vilket han erinrar sig den gångna vinterns fantastiska upplevelser med dess "galna upptåg" och "vilda backanalier". Men det är en syn som nu försvunnit:

Och jag erfor att jag satt i en soffa i ett mörkt rum och i ett hus som ligger *så* långt borta från det som jag mindes – ligger i en liten grå by – på en flack ö – över vilken just nu höstens stormar jaga fram.

Han försökte dock trösta sig med att Öland trots allt hade mycket att bjuda på. "Det skall bli roligt att få

11. Matisse i kretsen av sina elever. Teckning av Arvid Fougstedt. Fr.v. Carl Palme, Rudolf Levy, Henri Matisse, Percy, Sigrid Hjertén, Leander Engström, Isaac Grünewald, Einar Jolin, Per Krogh och Birger Simonsson.

12. Kerstin Percy i Paris, väntande det första barnet. Lavering 1911.

måla snö!" skrev han tappert. Ett år senare – 10 juli 1910 – talade han utan omsvep om "den långa förfärliga vintern här hemma i ensamheten" och medgav att han längtade efter omväxling:

> Allt är återigen så gammalt och vant, jag känner ju till varje sten och buske – finns intet nytt att upptäcka. Visste nog vart jag skulle resa om jag hade pängar!

1911 gifte sig Carlsson Percy med Kerstin Beckman, en stockholmsflicka, som arbetade som korrespondent i Hallins konsthandel. Hon var dotter till stationsskrivare Adolf Beckman – bortgången redan 1898 – och hans hustru Selma. Vigseln ägde rum i Stockholms rådhus med William Nording som bröllopsvittne. Paret reste kort därefter till Paris, där de hyrde en liten våning i närheten av Jardin des Plantes. Skoltiden var slut, men experimenten fortsatte oavbrutet. Tre små laveringar av Kerstin Percy väntande det första barnet hör till de älskvärdaste arbetena från denna tid.

Kubisten

Det var också nu Percy på allvar sökte tillägna sig Cézannes metod att bygga volym med hjälp av färg. 1912 målade han "Utsikt över bron i Moret–sur–Loing", där familjen tillbringade en del av sommaren. Det är en målning med mycket fasta strukturer. En stramt sammanhållen men ändå rik effekt nådde han i ett par stilleben från samma år, det ena med en utsökt balans mellan klara konturer och mättade färger, det andra mer oroande genom att förgrundens frukter är granna och blanka som julgransprydnader (Waldemarsudde 704, 705).

13. Kvinnoporträtt från 1913 – en av fåtalet kubiserade målningar som undgick att kasseras under krigsåren i Göteborg. Det är Kerstin Percy som suttit modell. Olja 65 × 53. Prins Eugens Valdemarsudde.

Kubisterna hade manifesterat sig redan 1911 med två utställningar i Paris. Percy gick nu till Académie Vasilieff, en målarskola där Fernand Léger verkade som lärare, men där eleverna – såsom Percy mindes det – övade sig i en mondänt kubiserad expressionism. Själv tillägnade han sig den nya stilen med stor lätthet, att döma av några bevarade skisser. Percy blev kubist, men endast för en kort tid. Han sände några målningar till Stockholm, där de enligt katalogtiteln visades som "Kubist– & Impressionistmålningar af A. Carlsson–Percy".

Kritikerna ställde sig rätt oförstående, men i August Brunius programskrift "Färg och Form" som utkom samma år, omnämns Percy som kubist vid sidan av Georg Pauli och John Sten. Samtliga har de dock – enligt Brunius – stannat vid formkubism. Men medan Pauli använde kubismen som ett dekorativt system, sökte Sten och Percy utveckla dess måleriska möjligheter: "Carlsson-Percy ligger åt det konstruktiva hållet med stark betoning av det stoffliga", skrev Brunius bl.a. (s.110–111).

Men Percys kubistiska period tog snabbt slut. Eftersom han själv i grunden var missnöjd med resultatet av sina experiment, finns – förutom skisser – endast ett fåtal verk bevarade, bl.a. två i Waldemarsuddes samling (706, 707). Det övriga brändes upp i badrumskaminen under krigsåren i Göteborg.

Göteborgsåren

1913 lämnade Percys Frankrike och bosatte sig i Göteborg. Avsikten var att stanna endast en kort tid i Sverige, lagom för att andra barnet skulle hinna födas. Men kriget kom emellan och familjen blev kvar i Göteborg ända till 1920. Under krigsåren kom Percy därför att stå i nära kontakt med väst-

kustmåleriet och dess företrädare, främst Carl Ryd och Gösta Sandels. Till umgänget hörde också William Nording och norrmannen Henrik Sørensen.

Utmärkande för västkustmåleriet vid den här tiden var en strävan att förena Munchs engagerande innehåll och starka känsloutspel med de formella lärdomarna från främst Cézanne. Det finns en del exempel på att Percy tog intryck av detta måleri, men han ansåg själv att han aldrig blev "västkustmålare" i vedertagen bemärkelse och att detta var en av orsakerna till att han senare valde att bosätta sig i Stockholm. Men miljön måste ändå ha varit inspirerande, ty under dessa år blev Percy en mycket flitig utställare. Och även om Göteborgskritikerna hade en del invändningar, föreföll publiken positivt inställd och beredd att både köpa och stödja. Inte minst gällde detta de rika familjerna i staden, av vilka många verkade som mecenater och därigenom skaffade sig betydande konstsamlingar. De båda konstsamlare Percy främst hade kontakt med var Axel Jonsson och Conrad Pineus. I den senares samling är han representerad med "Höstlig park".

1915 hade Percy separatutställning i Göteborg både vår och höst. Vid årsskiftet 1917–18 ställde han ut i Stockholm och 1919, 1920 och 1922 hade han återigen separatutställningar i Göteborg. Därutöver deltog han i olika samlingsutställningar: I Köpenhamn 1916, i Stockholm 1916 och 1918, i Göteborg 1915 och 1923, i Paris 1923 osv.

1915 ställde han ut ett par modellmålningar som vann kritikernas beundran. Den ena var "Modell i skär kappa", som utfördes utan påtagliga stildrag, men med stor känslighet i färg och linjeföring, den andra var "Höstlig park" med ett ensamt litet trädgårdsbord, omgivet av väldiga träd. 1915 signerade han också ett porträtt av hustrun Kerstin, "Damporträtt", där gestalten är fast sammanhållen samtidigt som penseldragen ger ytan en mjukt luddig karaktär. Arvet från Cézanne är tydligt förnimbart i samtliga av dessa målningar. Under de närmast följande åren försvann dock de små penseldragen till förmån för en helare ytverkan.

Emellertid kan man misstänka att de många utställningarna också hade en oroande inverkan genom att de ideligen ställde konstnären inför en rad otåliga och ibland sinsemellan oeniga kritiker. Kravet på personlig stil medförde att de ständigt såg sig föranlåtna att påpeka likheter och inflytanden från olika håll. Så talade t.ex. Birger Bæckström i Göte-

14. Damporträttet från 1915 visar att kubismen var ett snabbt övergående stadium hos Percy. Men färgvalet – blekblått, rosa och grönt – är ungefär detsamma. Även här har Kerstin Percy suttit modell. Olja 56 × 35. Prins Eugens Valdemarsudde.

borgs-Posten 10/4 1919 om Percys egendomliga värnlöshet mot yttre inflytanden. Detta uttalande bör naturligtvis ses mot bakgrund av hans många formexperiment under 10-talet. Han måste därigenom ha förefallit tämligen ogripbar. Recensenterna irriterade sig över detta samtidigt som de fastslog att han var en av de främsta målarbegåvningarna i sin generation.

Men vad är då målarbegåvning? Den 8/5 1920 skrev Bæckström – denna gång i Handelstidningen – att Percys naturliga fallenhet för sitt yrke var mer en fråga om smak och handlag än ett uttryck för känsla, vilja och intelligens. Därmed ville han naturligtvis inte frånkänna konstnären någon av dessa egenskaper. "Men ingen sätter något särmärke i hans konst." Samma dag skrev Georg Höglund i Ny Tid:

> Intelligens och vilja och ett förunderligt stort mått av känsla äro egenskaper som Percy fått att sätta in på sitt konstnärsskap.

Och så här skrev Henrik Sørensen 1920 i en artikel i Kunst og Kultur om Göteborgsmålarna (s. 11):

> Arthur Carlson Percy er lidt epigonfarvet og vek, men med smak og skjønhetsfølelse. Han opnaar ofte meget smukke fajance og porcelænsvirkninger i sine blide kvindeportrætter og tendre stilleben. Han skulde utvilsomt faa adskillig betydning som decoratør sammen med rococco eller gustaviansk arkitektur.

Det är ingen tvekan om att Percy hade "handlag". Han kunde med lätthet imitera olika målningssätt. Hans konstnärliga problem berodde sällan på att han inte behärskade tekniken. Det svåra för honom var nog snarare frågan hur han skulle kunna smälta samman alla de intryck han fått under ungdomsåren i Stockholm och Paris. Kanske tedde sig hans upplevelser särskilt överväldigande mot bakgrund av barndomsårens isolering.

Mot slutet av 10-talet valde han allt oftare intimt stillsamma motiv i en akvarellmässigt genomskinlig och förfinad teknik. Typiska exempel är "Gladiolus", "Signhild", ett porträtt av konstnärinnan Signhild Häller,[22] och "Kerstin syende" från respektive 1917, 1919 och 1921. Tidigare hade han ofta haft sin hustru som modell, nu hade han också två barn, Paul och Ingrid, att hämta inspiration från. Särskilt dottern Ingrid gav honom impulser till en rad poetiska flickporträtt, t.ex. "Flicka som luktar på en blomma" från 1918.

Genom intimismen och sin orientering mot helare ytverkan hade Percy fjärmat sig från västkustskolan. Han kände sig heller aldrig riktigt hemma i det bohuslänska landskapet. När kriget var över sökte han finna medel att återvända till Frankrike. Först 1920 lyckades han genom ett avtal med konsul Axel Jonsson skrapa ihop den nödvändiga reskassan. På hösten hyrde han en våning i närheten av Observatoriet i Paris. Sonen Paul, som nu var nio år, började i fransk skola. När vårvärmen kom for familjen söderut och slog sig ned i Cagnes-sur-Mer, en liten stad på en bergssluttning strax väster om Nice. Det var Isaac Grünewald som rekommenderat platsen.

Cagnes-sur-Mer

Percy var en av de många svenska konstnärer som under efterkrigstiden drogs till det "klassiska" landskapet med sitt klara ljus och rena konturer. En ström av nordiska konstnärer sökte sig till medelhavsländerna under dessa år. I Cagnes med omgivningar arbetade bl.a. Carl Ryd och Emil Johansson-Thor. Familjen Percy hyrde en våning i ett hus i övre delen av staden. Huset ägdes av en officersänka. För Percy var detta en plats där han velat stanna i åratal.

15. Kerstin syende, 1921. Olja 40 × 32. Privat ägo.

16. Cagnes 1922, bläckteckning. 26×35. Nationalmuseum. Familjen Percy hyrde en bostad i övre delen av staden, Haut-de-Cagnes, varifrån detta motiv är hämtat.

Han trodde inte att han någonsin skulle kunna se sig mätt på den rika, skiftande natur som nu omgav honom. Han hade ofta känt sig nedstämd av höst- och vintermörkret i hemlandet, men här hade han ljus i övermått, berättade han 1922 (25/2) i en intervju i Göteborgs Morgonposts söndagsbilaga.

Cagnes bjöd också på en inspirerande atmosfär av gammal fransk målartradition. Renoirs änka bodde fortfarande kvar i ett stort hus i staden. "En gång när vi voro där, kom gamla fru Cézanne på besök med sin son. Vi kände så väl igen henne från det porträttet, som vi har hemma", skrev barnen Percy 1926 i "Resan till Frankrike", en egenhändigt ritad och berättad reseskildring från Cagnestiden. (De avslöjar också här att Renoirs hade en schäferhund som hette Cézanne.)

Våren 1922 sände Percy ett antal dukar – stadsbilder från Cagnes, frukt- och blomsteruppställningar – till Ny Konst i Göteborg, där han tidigare ställt ut. Utställningen fick ett ganska blandat mottagande. Bæckström konstaterade i sin anmälan i Handelstidningen (5/4 1922) att konstnärens skicklighet var obestridlig, men att han inte föreföll särskilt gripen av vad han såg. Percy förblev en dekorativt inriktad målare, älskvärd och charmerande, men utan djup, ansåg Bæckström.

I vad mån denna ganska hårda kritik bidrog till att försäljningen gick dåligt och att ett löfte om ytterligare lån upphävdes, är svårt att säga, men faktum är att reskassan började ta slut. I juni vände sig Percy till Karl Nordström för att höra om han kunde bli Esther Lindahlstipendiat. "Kära gosse", började Nordström sitt vänliga svarsbrev,[23] men stipendiet uteblev, och på senhösten 1922 återvände Percys till Sverige, denna gång för gott.

Stockholm

Percy bosatte sig i Stockholm. Hans måleri kom dock att rymma mycket få stadsmotiv. Till undantagen hör en stämningsfull skildring av Karlbergs slott, "Midsommarbukett i fönster", där slottet och exercisplanen skymtar bakom en vas av spröda blommor. Han målade den 1924 från bostaden vid Rörstrandsgatan. Under 30-talet tillkom också några vintermotiv, där staden ses inbäddad i ett snötungt dis. Familjen flyttade senare till Gamla Stan och – i samband med att yngste sonen Hans föddes 1932 –

17. Midsommarbukett i fönster, 1924. Olja 41 × 34. Privat ägo.

"En midsommarbukett i ett fönster ut mot Karlberg har utpenslats med en betagande oskuld – exercisplanen blir ljuv som ett barnkammargolv", skrev Ulf Linde i en krönika i samband med Percys retrospektiva utställning på Konstakademien 1957. (DN 11/4 1957.)

till Kungsholmstorg. 1937–1946 bodde de i en hyrd villa i Saltsjö-Duvnäs.

I Stockholm återfann Percy några av de gamla eleverna från Konstnärsförbundets skola, Engström, Grünewald och Jolin. Här fanns också Nils Dardel, Arvid Fougstedt och Otte Sköld. "Stockholmarna" målade mer ytmässigt och Matisseaktigt än "Göteborgarna" (Sandels, Simonsson, Ryd och tidigare Percy). Fougstedt och Sköld blev så småningom banérförare för Nya Sakligheten i svenskt måleri. Också Percy drogs med i trenden, vilket inte var helt lyckat, eftersom "sakligheten" verkade hämmande på hans färgglädje.

Konstlivet i Göteborg hade präglats av de rika mecenatfamiljerna. I Stockholm var situationen en annan. Percy fann sig här hänvisad till den öppna konsthandeln med dess hårda villkor. Ganska snart efter ankomsten tillfrågades han emellertid av Gösta Olsson, Svensk-Franska konstgalleriets ägare, om han ville gå med i dennes grupp av kontraktsbundna konstnärer. Lönen skulle bli 500 kronor i månaden – en summa som vid den här tiden motsvarade en majorslön – men Percy tackade nej med hänvisning till att han ville behålla sin frihet. På Svensk-Franska såldes dock rätt ofta Percymålningar, och konstnären deltog även i de olika specialutställningar som arrangerades av galleriet, t.ex. "Modern konst ur elva samlingar" 1924 samt jubileumsutställningen 1931.[24]

Under den första tioårsperioden i Stockholm framträdde Percy sparsamt. 1927 hade han separatutställning i Gävle, men därefter dröjde det ända till 1935 innan han gjorde ett nytt samlat framträdande. En viktig orsak var att han 1923 började rita modeller och dekorer åt Gefle Porslinsfabrik. Åren kring 1930 var självfallet präglade av Stockholmsutställningen och den ökning av de konstindustriella uppdragen som detta evenemang förde med sig. Men som målare lyckades Percy ändå hålla en viss kontakt med publiken genom att delta i en del samlingsutställningar, där han av olika skäl var självskriven. Han hade ju genom sitt växlingsrika förflutna anknytning till många olika strömningar i svenskt konstliv.

Utsmyckningar

1928 blev Percy kontrakterad för ett par väggmålningar i M/S Kungsholm, Svenska Amerikalinjens nya lyxångare. Ett stort antal inredare, formgivare, konsthantverkare och konstnärer arbetade – under ledning av Carl Bergsten – med utsmyckningen av båten, som i färdigt skick blev en lysande kavalkad över svensk formkultur.

Percys uppdrag gällde två väggmålningar i första klassens matsal, vilka han enligt kontraktet utförde i olja på silvergrunderade pannåer. Om ämnet står ingenting skrivet, men det är ändå ovisst om den allegori över idrott och sköna konster han här målade är resultatet av hans eget fria val. Han sökte dock lösa den för honom ganska främmande uppgiften genom att ge de olika gestalterna en klassicerande prägel. För arbetet fick han 16.000 kronor. Pannåerna är idag spårlöst försvunna, endast skisserna är bevarade. Försvunnen är också merparten av Kungsholms konstnärliga inredning. Att detta kunde ske berodde på att båten under andra världskriget togs i anspråk för trupptransporter.[25]

I övrigt hade Percy få uppdrag av lika omfattande karaktär. 1917 omtalade han i ett brev till Karnell (13/5) att han just blivit klar med skisserna till tio mer än manshöga väggfält i en hall. Hur det senare gick med detta projekt och för vem väggfälten gjor-

18. Flora, 1928. Detalj från allegoriska väggmålningar på silvergrunderad pannå för M/S Kungsholm. Samma dekorativa stil använde Percy när han började komponera för porslin. Här förenar han minnen från det sydfranska landskapet med en klassicerande elegans i Botticellis anda.

des är okänt. 1930 var han engagerad i utsmyckningen av länsresidenset i Gävle, dvs. Gävle slott. I konstnärens ritblock finns utkast till dörröverstycken med bl.a. dekorativt upplagda frukter. Ett par foton av kolteckningar uppsatta på platsen visar att han tänkt sig smycka trappan med en bild av Orfeus spelande för djuren. Av allt detta kom dock intet till utförande. Trapphus och dörröverstycken är fortfarande tomma.[26]

Från senare år kan nämnas att han 1941 utförde en väggmålning i tempera för Skandinaviska banken vid Södra Långgatan i Kalmar[27] samt att han 1954 ritade förlagan till Mors Blomma på uppdrag av Svenska Röda Korset. Till hans ytterligt sällsynta religiösa målningar hör "Bliv när oss...", en temperamålning från 1937 i Mörbylånga församlingshem.

Porträtt

Percy har målat otaliga porträtt av barn och unga kvinnor. Mansporträtt är däremot sällsynta bland hans arbeten. Med åren blev han en flitigt anlitad barnporträttör. Han målade t.ex. Gösta Olssons dotter, "Susanne", 1924 och Elsa Gullbergs båda döttrar 1926, "Systrar". Han målade sina egna barn och så småningom även sina barnbarn med stor glädje. Men att vara barnporträttör på modet var inte alltid så roligt. Sommaren 1924 tvingades han stanna i stan för att måla av de sex barnen i en känd Stockholmsfamilj. Det blev för mycket och han flydde.

Percys porträtt är oftast uppbyggda så att de ter sig rofyllda. Hans främsta modell var hustrun Kerstin. Den första målningen av henne visades på "De Ungas" utställning 1910, det sista tillkom 1975, tre år efter hennes död. Den heter "Drömbild" och visar hennes ansikte liksom svävande mot bakgrund av ett gråtonat landskap. Ofta framställdes hon i Percys måleri som en kontemplativ personlighet, en människa försjunken i drömmar. I verkligheten var hon en utåtriktad och mycket duktig husmor, utan vars lojala insatser och ekonomiska sinne Percy skulle haft svårt att klara sig. Det var bl.a. hon som skötte räkenskaperna och alla de praktiska göromålen omkring utställningarna. Säkert hade hon sällan tid att sitta modell, men måste hon ändå göra det, skedde det på villkor att hon tilläts ha ett handarbete inom räckhåll. Hon avbildas sålunda ofta lutad över

19. Kyrkbyn hägrar. Motiv från Ölands Alvar, 1949. Olja. Privat ägo.

en sömnad eller med en stickning mellan händerna. Bland de finaste porträtten av Kerstin kan nämnas "Dam i grått" från 1916, "Kerstin sysslande" från 1921, "Kerstin vid kakelugnen" från 1925 samt den mycket praktfulla "Kerstin i röd kappa" från 1935.

Ölandsmålaren

1935 framträdde Percy äntligen med en stor separatutställning på Konstnärshuset i Stockholm. Av de 72 målningar han nu visade, hade drygt en tredjedel anknytning till Öland, till trädgården kring Linde-

sand, till kvarnarna och Alvaret med dess drivande moln och låga stengärdesgårdar. En delvis ny motivkrets hade börjat växa fram. 1940 återkom han med ännu en stor utställning på samma galleri.

Percys far hade dött redan 1917, hans mor dog 1924. Redan före Frankrikevistelsen hade familjen tillbringat en stor del av somrarna på Öland. Men det var först när barndomshuset stod tomt som Percy på allvar återupptäckte det öländska landskapet.

Percys Ölandsskildringar visar ofta ett kargt landskap, men stämningen är rogivande. Skillnaden mellan hans och Vera Nilssons Alvar är så stor att man knappt kan tro att det rör sig om samma landskap. En Ölandsskildrare som står Percy närmare är hans vän William Nording, som under många år bodde granne med Percys i Vickleby. Nordings målningar har dock en lågmäldare och mjukare klang än Percys.[28]

I samband med utställningen 1935 mötte Percy en delvis ny generation kritiker, vilka i en del fall såg honom i första hand som formgivare. I sina anmälningar ställde de måleriet i relation till keramiken och fann honom behagfullt dekorativ, en oöverträffad arrangör av stilleben, blond och sval, men utan psykologiskt djup. Aftonbladets Nils Palmgren underströk starkt den tendensen (29/10 1935):

En ständigt förälskad konsthantverkare håller i denna pensel. Konstnären bryr sig helt enkelt inte om att försöka tolka mänskliga karaktärer eller ge individuella skiftningar och dramatiska effekter åt ett landskap.

Mycket negativ var Per-Olov Zennström i Ny Dag (21/11 1940), som under pseudonymen Georg Rosén anklagade Percy för att skildra en vegeterande och tanketom, borgerlig idyll.

Percy tog ganska hårt vid sig av sådana här kritiska åsikter. Den enda recensent han själv kunde uppskatta var Gotthard Johansson som han ansåg "redbar". Om Percy skrev Johansson i SvD 28/10 1935:

Doften, färgen, skimret över tingen är vad som främst återspeglas i denna konst, vars estetiska kategorier utan tvivel är det angenäma. Percy är till hela sin läggning en dekorativ konstnär, det är både hans styrka och begränsning.

20. Under parasollen, 1935. Olja. 92×65. Prins Eugens Waldemarsudde.

Intressant är att jämföra med Zennströms recension i Arbetartidningen 1957 (15/4) med anledning av

Percys retrospektiva utställning på Konstakademien, i vilken han bl.a. beskriver en målning från Karlbergs slott 1923 som "ett av den svenska intimismens mest representativa arbeten i sin samtidigt lekfulla och ömsinta skildring av en svensk vinterdag (...)".

Under 30-talet nådde Percys måleri en otvungenhet som kanske kan förklaras med att han nu alltmer konsekvent höll sig till sin egen värld så som han såg den, eller så som han ville att den skulle ses. I likhet med flera av sina målarkamrater från tidigare år upptäckte han att en del av det franska landskapets tjusning – ljuset, molnen och vegetationen – kunde återfinnas på Öland.[29] Från Paris hade han en gång medfört en vinstock, som visade sig kunna bära frukt i det milda klimatet på ön. Och om han tidigare stått i ett mer eller mindre övertygat förhållande till de olika konstnärsgrupperna och deras idéer, blev han nu, precis som vinstocken, fast rotad i en motivkrets som på ett naturligt sätt knöt an till detta landskap. Percy blev Ölandsmålaren Percy.

1946 lämnade han villan i Saltsjö-Duvnäs tillsammans med hustrun och yngste sonen Hans och bosatte sig i Vickleby. Den lilla stugan där hans mor huserat i det trånga köket, hade byggts ut gradvis under årens lopp. Av köket blev matrum och salong, av vindsvåningen sovalkover. Nu byggdes också en rymlig ateljé som gick att använda året om. Tidigare hade Percy haft sommarateljé i den lilla byggnad av öländsk kalksten som under hans barndom tjänade som stall och hönshus.

Percy blev med åren på ett ovanligt sätt självförsörjande när det gällde att finna motiv för sina målningar. Han komponerade sina stilleben, som han helst kallade "uppställningar", med hjälp av eget porslin, egna glas och egna textilier. Han målade av sin trädgård, vars sammansättning han själv bestämt. Den överväldigande blomsterprakt som så ofta återkommer i hans bilder var i stort sett hans eget och familjens verk.

Utmed den del av tomten som vetter mot bygatan och Kalmarsund lät han bygga en mur, en riktig kyrkmur tyckte byborna, som tillsammans med en kraftig häck skyddade mot vindar och insyn. Innanför muren odlades många av de blommor som förekom så flitigt i hans måleri: tulpaner, hyacinter, liljor, solrosor, tagetes, cikoria, delphinium, iris, amaryllis, vintergäck. Ovanför trädgården med det låga silvergrå huset breder Alvaret ut sig. Med sin karga, krypande växtlighet utgör det en märklig kontrast till den frodiga grönskan i trädgården.

Det är denna miljö Percy ända till slutet förblev trogen. På otaliga sätt präglade den inte bara hans måleri utan också hans konstindustriella skapelser.

Ulf Linde noterade i samband med utställningen 1957 hur Percys utveckling som målare följdriktigt ledde honom in i en sluten värld, där människor blev alltmer sällsynta (Dn 11/4 1957):

> Det är naturligt att ett sådant temperament så småningom kommit att söka sina motiv i en inhägnad trädgård där den enda synliga dörren leder in till ett växthus, i ett landskap med en gammal kvarn men för övrigt orört av människohand eller i ett stilleben.

För många bedömare ligger Percys mest betydande insats i hans konstindustriella verksamhet och däri har de antagligen rätt. Men man bör därför inte bortse från måleriet, som alltid var den fasta punkten i hans dagliga tillvaro.

Så länge dagsljuset räckte var Arthur Percy i första hand målare.

2. Ännu en konstnär till industrin

Förmedlingen

Senhösten 1922 – strax efter återkomsten från Frankrike – promenerade Percy och hustrun Kerstin genom Kungsträdgården i Stockholm. Här stötte de ihop med en god vän från tidigare Stockholmsår, textilkonstnärinnan Elsa Gullberg.

Paret Percy var ute och letade efter en våning att hyra. Kanske talade de om sina bekymmer för framtiden. Elsa Gullberg framställde nämligen – på stående fot, säger hon själv – ett både oväntat och hoppingivande förslag: Percy borde ta kontakt med en porslinsfabrik i Gävle, där man sedan någon tid sökte en konstnär som kunde ta sig an fabrikens utformning av serviser och prydnadsgods.

Percy hade visserligen aldrig sysslat med rent dekorativa uppgifter, men han intresserade sig mycket för keramik och hade köpt en del föremål under sina resor. Han tvekade inte länge utan gick hem och gjorde några skisser (till en kaffekopp så vitt han mindes), som han tog med sig till disponenten. Redan före årsskiftet var han anställd som konstnärlig medarbetare vid Gefle Porslinsfabrik, en ganska ung industri som tillverkade hushållsporslin i flintgods sedan ett tiotal år tillbaka.

Gullberg och Percy hade träffats redan 1909 i samband med att "De Unga" debuterade i Hallins konsthandel. Elsa Gullberg var textilutbildad. 1909 visade hon egna arbeten vid Stockholmsutställningen. Sedan 1916 hade hon emellertid arbetat vid Svenska Slöjdföreningens s.k. förmedlingsbyrå, där hennes uppgift var att förmedla kontakter mellan industrier och konstnärer. Här stod hon i centrum för en verksamhet som syftade till en konstnärlig förnyelse av den svenska konstindustrin. Om mötet i Kungsträdgården berättar hon själv på följande sätt:[30]

Minns du när vi möttes nästa gång så där en 10–12 år senare? Jag tror det var på den breda gången i Kungsträdgården? Du och Kerstin hade just kommit hem från Paris

21. Arthur och Kerstin Percy med barnen Ingrid och Paul, omkring 1920.

för att bosätta er i Stockholm och jag hade då hand om Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå. Jag tyckte ni var så unga och vackra, så fint samspelta även i det yttre. Medan jag gick er till mötes hann jag tänka – nej ana – att detta lyckliga förhållande och din konstnärliga särart skulle kunna vara en jordmån ur vilket vackra ting för hemmen kunde komma att växa fram. På stående fot planerade vi för arbete med det material som intresserade dig mest; keramiken.

Gullberg var uppenbarligen övertygad om att Percy skulle passa bra som industrikonstnär. I sin värdering av honom utgick hon som synes från hans "konstnärliga särart". Samtidigt tycks hon ha haft en del praktiska baktankar. Hon räknade t.ex. med att hustrun och hemmiljön skulle kunna bli positiva tillgångar. Detta vittnar om hennes klokhet. Percy visste nämligen mycket litet om de krav som väntade honom på en fabrik, krav som inte enbart kunde bemötas med "konstnärlig särart".

Ungefär så gick det alltså till när Arthur Percy 1922 förmedlades till konstindustrin. Han var en av de sista konstnärerna som fann sin nya uppgift genom Slöjdföreningens förmedlingsbyrå. Att anställningen kunde förverkligas så snabbt kan kanske tolkas som ett bevis för att han hade ett gott konstnärligt anseende, men till bakgrundsbilden hör också en rad ekonomiska och sociala förändringar som skapade en nymornad beredvillighet hos tillverkarna av exempelvis glas och porslin att söka ge sina produkter en "konstnärlig" utformning.

Elsa Gullbergs val av person för Gefle Porslinsfabrik var inte heller någon slump, utan grundades på bestämda idéer om vad de konstnärliga krafterna skulle användas till inom industrin. För att beskriva dessa idéer är det nödvändigt att rekapitulera några viktiga händelser i den svenska konstindustrins historia. Eftersom det rör sig om lättillgängliga fakta,[31] begränsar jag mig till en kort sammanfattning.

Konstindustrins förnyelse

Under det dryga årtionde då Percy och hans konstnärskamrater utvecklade sitt måleri i riktning mot ett friare sätt att hantera form och färg, pågick en debatt i Sverige om hur konstnärligheten skulle kunna bli till nytta i vardagslivet. Här gällde det dock inte måleri och skulptur utan de bruksföremål som tillverkades industriellt. Problemen var inte nya. De uppstod samtidigt som industrin med sina alltmer mekaniserade metoder övertog tillverkningen av brukstingen – alltså vid olika tidpunkter i olika länder – och de stod i nära relation till industrins tekniska förändringar, liksom till dess behov av expansion och konkurrensduglighet.

När skråväsendet avskaffades och näringsfrihet infördes i Sverige vid 1800-talets mitt ställdes tillverkarna inom brukskonstens olika områden inför en mängd olika krav. Bl.a. gällde det att bevara yrkesskickligheten hos hantverkarna samtidigt som de industriella metoderna måste utvecklas för att produktionen skulle bli lönsam. I den situation som uppstod var det givetvis svårt att upprätthålla en konstnärligt hög nivå. Och redan från början mötte svenskarna en hård priskonkurrens från utländska importvaror.

1800-talets svenska konstindustrier[32] – till vilka man kan räkna både manufakturer med varierande mekanisering och mer hantverksmässigt fungerande småverkstäder – hämtade sina estetiska förebilder från de förindustriella periodernas hantverksstilar. Den konstnärliga uppfinningsrikedomen var följaktligen inte särskilt framträdande. Det vanligaste sättet att förnya mönsterförrådet inom t.ex. porslinsindustrin var att kopiera förlagor från främst utländska tillverkare. Behovet av egna konstnärer var därför inte särskilt stort, och i de fall då sådana

anlitades gällde det i allmänhet mycket exklusiva uppgifter. På 1860-talet ritade t.ex August Malmström en servis i fornnordisk stil för Gustavsberg. 1889–94 var Helmer Osslund knuten till samma fabrik, för vars räkning han komponerade porslinsdekorer och prydnadsföremål. Kring 1900 arbetade Alf Wallander och Gunnar G:son Wennerberg för respektive Rörstrand och Gustavsberg. Deras insats var av hög konstnärlig kvalitet, men kvantitativt begränsad. De ägnade sig huvudsakligen åt vad man kan kalla lyx- och skyltvaror, men gavs små möjligheter att påverka den bredare tillverkningen av vardagsprodukter.[33]

Givetvis fanns det inte heller vad vi idag menar med industriformgivare att tillgå, och de skolor som senare skulle komma att ägna sig åt utbildning av industrikonstnärer – t.ex. Högre konstindustriella skolan i Stockholm – inriktade sin undervisning på att lära ut hantverkstekniker utan större intresse för de krav som de nya produktionsmetoderna förde med sig.[34] Detta faktum bör dock ses mot bakgrund av att man ville bevara hantverkskulturens traditioner, vilka med rätta uppfattades som hotade. Tanken att en levande hantverkstradition skulle kunna mobiliseras som ett slags skönhetens försvar mot industrialismens "förfulning" av tingen hade uppstått i England, där de främst företräddes av John Ruskin och William Morris.

I Sverige präglades 1900-talets första årtionde av svåra ekonomiska och sociala problem, som hängde samman med den snabba industrialiseringen. 1909 var inte bara "De Ungas" debutår, det var också storstrejkens år. Samtidigt utmärktes denna förkrigstid av en stark framtidstro. Många trodde att den nya tekniken skulle lätta människornas arbetsbörda, att klassmotsättningarna skulle minska och att industrialismen skulle bana väg för ett bättre samhälle. Denna utvecklingsoptimism gällde också människornas andliga möjligheter: Med kunskapens och skönhetens hjälp kunde en lyckligare värld skapas. I Sverige är Ellen Key en av de mest typiska företrädarna för detta synsätt.

Den nya utvecklingsvågen innebar för konstindustriernas del att de nu blev mer benägna att ge konstnärerna svängrum inom industriproduktionens ram och – i en del fall – ge dem ansvar som konstnärliga ledare. Under 10-talet pressades den svenska konstindustrin fortfarande mycket hårt av utländsk konkurrens. För glasbruk och porslinsfabriker var importen av billigt glas och porslin ett stort problem. Det hjälpte något att man förbättrade tekniken med elektricitet och nya ugnar,[35] men man upptäckte också att det var nödvändigt att öka intresset för svenska varor – både hemma och utomlands. Ett sätt att nå detta mål var att – likt föregånglandet Tyskland – satsa på kvalitet.

Men när det gällde konstindustrins produkter var kvalitet inte bara en teknisk utan också en estetisk fråga. Konstindustrin behövde estetiska experter och därför var det lämpligt att ge konstnärerna en chans. Och trots att de flesta av dem – i likhet med Percy – saknade erfarenhet av att rita förlagor till textilier, glas eller porslin knöts de allt fastare till företagen, vilka i många fall själva åtog sig att undervisa dem i de nödvändiga teknikerna.

Konstnärerna följde nu tillverkningen från skiss till färdig produkt, och i många fall kan man konstatera att konstnären med sitt namn eller sin signatur lyckades personalisera varorna och kanske även ge företagets produkter en helt ny identitet. Det kan därför ligga nära till hands att tillmäta konstnärerna en avgörande del av den förnyelse som under 20-talet ledde till den svenska konstindustrins internationella genombrott, men man bör inte glömma att

konstindustrins utveckling hängde samman med den svenska industriproduktionens tillväxt rent allmänt.

Men konstindustrin kunde också fungera som propaganda för svenska industriprodukter. Den höga kvaliteten hos t.ex. de småländska glasbrukens mästerverk skapade intresse inte bara för svenskt prydnadsglas utan också för vad den svenska industrin hade att erbjuda inom andra områden.

Svenska slöjdföreningens initiativ

Svenska slöjdföreningen, SSF,[36] hade alltsedan starten 1845 spelat en viktig roll som förmedlande instans mellan konstens och industrins världar. Föreningens medlemmar bestod i inledningsskedet av företrädare för olika hantverksyrken, konstnärer, fabrikörer och intellektuella med skiftande inriktning. Föreningens tillkomst hade samband med den nya situation som uppstod när skråväsendet upphörde och näringsfrihet inrättades. Föreningens målsättning var att med olika medel arbeta för att förbättra kvaliteten på den svenska konstindustrins produkter. Till att börja med var det dock mest hantverk och hemslöjd som uppmärksammades, påpekar Gunilla Frick i sin avhandling "Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905".[32]

Men industrierna växte i antal och betydelse och under 1870 och 1880-talet blev SSF gradvis mer uppmärksam på utformningen av konstindustrins produkter. De propapagandamedel som användes var skiftande. Man gav bl.a. ut mönsterblad, man arrangerade tävlingar och man inrättade ett museum med samlingar av både äldre och samtida konsthantverk och konstindustri.[32] Dessa förskjutningar i SSF:s målsättning föregicks av stadgeändringar, som gav konstindustrin en allt viktigare plats på programmet. 1915 blev det, efter en "schism" där gamla idéer bröts mot nya, återigen aktuellt med en revidering, denna gång med sikte på att även den mest vardagsbetonade konstindustriella produkten skulle göras till föremål för föreningens "smakförädlande arbete".[37]

1915 års stadgeändring av Slöjdföreningens program bör ses i samband med den optimistiska uppfattningen om industrialismens och folkbildningens möjligheter som antyds i föregående avsnitt. Men den påskyndades troligen också av att den svenska konstindustriella insatsen vid Baltiska utställningen i Malmö 1914 fick en starkt nedgörande kritik i Slöjdföreningens tidskrift. Här skrev tidskriftens nye redaktör, Erik Wettergren, att svensk brukskonst var otidsenlig och smaklös.[38] Redan samma år började SSF söka efter konstnärer som kunde användas inom industrin. I slutet av 1914 öppnades efter tysk förebild den s.k. förmedlingsbyrån. Det var också den tyska motsvarigheteen till SSF, Deutscher Werkbund, som gav inspirationen till SSF: s förnyelse i mer allmän bemärkelse. "Det är inte tysk smak, som vi skola ha in men tysk vilja, tysk målmedvetenhet, tyska arbetsmetoder i solidaritetens tecken", skrev Wettergren i Teknisk Tidskrift samma år i en artikel med titeln "Konst och industri – svenskt och tyskt" (28/3 1914).

Elsa Gullberg hade under en studieresa undersökt hur den tyska byrån fungerade, och 1916 blev hon den svenska förmedlingsbyråns föreståndare.[39]

Samma år började SSF planera för en utställning, där föreningen avsåg att spela en mycket aktiv roll. Denna, den s.k. Hemutställningen, inleddes som en tävling, där de bästa förslagen skulle belönas och i mån av resurser utföras och visas upp.[40] Förberedelsearbetet för den kommande utställningen ledde till att nya kontakter kunde knytas. Till byråns uppgifter

hörde också att söka rätt på industrier och verkstäder som kunde utföra de insända förslagen.

1917 öppnades Hemutställningen på Liljevalchs. Den drog mycket folk och blev på så vis en seger för SSF. Men den blottlade också en klyfta mellan kulturbärarna – t.ex. SSF själv – och de lägre samhällsklasserna, främst industriarbetarna, som visade sig svår att överbrygga. Syftet hade nämligen varit att nå ut till de minst bemedlade i samhället, men dem nådde man inte.[41]

Ett av de viktiga resultaten av Hemutställningen var emellertid att en rad begåvade konstnärer lockades fram och att deras insatser svarade mot ett uttalat behov hos såväl industrierna som hos en växande medelklass.

Dessa konstnärer var i allmänhet inte bättre förberedda för sina nya uppgifter än Percy. En del av dem – t.ex. Simon Gate och Edward Hald – hade precis som Percy utbildats till målare. Men Gate hade studerat *både* vid Tekniska skolan och Konstakademien. Wilhelm Kåge, som några år senare blev Gustavsbergs konstnärlige ledare, hade en mångsidig konstnärlig utbildning, men han var inte keramiker, Edvin Ollers och Elsa Gullberg själv hade studerat vid Högre konstindustriella skolan. Vid Hemutställningen framträdde också Carl Malmsten, självlärd möbelarkitekt, och jämte honom Uno Åhrén och Gunnar Asplund, båda arkitekter.

Dessa exempel skulle kunna mångfaldigas. De första industrikonstnärerna var i ringa grad specialutbildade för sin uppgift. De hade varierande konstnärlig bakgrund. Vad de hade gemensamt var att de tillhörde samma generation.

Från 1920 var Gregor Paulsson Slöjdföreningens direktör. 1915 hade han skrivit en debattartikel, ”Anarki eller tidsstil”, i föreningens tidskrift där han talade för en mer tidsbetonad och mindre individualistisk nyttokonst (s. 1 ff). I propagandaskriften ”Vackrare vardagsvara” gjorde han fyra år senare ett försök att beskriva hur den tidsbetonade industrikonstnären borde vara funtad (s. 37–40).

I första hand, sade Paulsson, borde man vända sig till den yngre generationen konstnärer. Dessa hade inte de äldres fördomar mot att använda konsten i nyttans tjänst. De var dessutom dekorativt inriktade och därför mer lämpade för uppgiften. Industrikonstnären skulle vara en tjänare åt sitt företag. Han borde inte låta sina individuella konstnärsambitioner ta överhand, inte gå runt i fabriken och ställa till ”oreda”, utan underordna sig industritillverkningens många skiftande villkor.

Den unga generation Paulsson hade i tankarna var i första hand identisk med den grupp som vid den här tiden något diffust kallades ”expressionister”, alltså Percy själv och hans kamrater. Det var vanligt att man uppfattade Matisse och hans efterföljare som dekorativt inriktade. Men för konsthantverkare av den äldre skolan borde man, enligt Paulsson, akta sig:

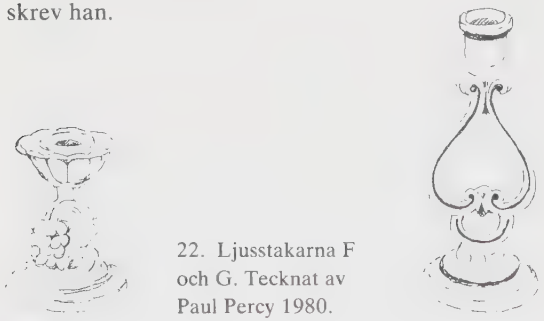
> I nio fall av tio äro de fångna i fördomar, som uppkommit därför att hela den föregående tidens konsthantverkliga rörelse uppkommit som en *reaktion mot* industrin, för att framställa den vackra unika pjäsen mot maskinens många fula (s. 39).

Man märker att Percy borde svara ganska bra mot den bild av den ideale brukskonstnären vid fabriken som Paulsson här drömde om. Percy var målare, han tillhörde den yngre generationen och han var enligt samtidens sätt att se ”expressionist”. Huruvida han också var beredd att tjäna sitt företag och därvid underordna sig industritillverkningens villkor, är emellertid mer osäkert.

3. Keramisk debut

De första försöken

Gefle Porslinsfabriks ägare och verkställande direktör hette Waldemar Meyer. Det första mötet mellan Meyer och Percy ägde troligen rum i början av december 1922. En kort tid därefter sände Percy de första porslinsskisserna till Gävle. Strax efter årsskiftet (3/1) fick han ett brev från Meyer, där denne litet korthugget uttryckte sitt gillande av konstnärens förslag till ljusstakar. "Stakar äro ej oävna", skrev han.



22. Ljusstakarna F och G. Tecknat av Paul Percy 1980.

Av allt att döma rörde det sig om modellerna F och G. Den förstnämnda är dekorerad med en vindruvsklase och blev en av Percys mest uppskattade prydnadssaker. Meyer skickade pengar och gav samtidigt konstnären nya uppgifter. I dessa ingick bl.a. en tvättservis, ett serveringsbord samt en del småsaker till en bordsservis. Till hans ledning sändes en Gustavsbergskatalog.

Flertalet av dessa beställningar klarades snabbt av, och sommaren 1923 då fabriken som vanligt visade sina produkter vid Svenska Mässan i Göteborg, debuterade Percy som industrikonstnär med bl.a. bordsservisen Gefle (Q), en handmålad fruktservis (skål C, assiett E), en eller flera tvättserviser samt troligen de båda ljusstakarna och därtill ytterligare några arbeten. Någon bild eller föremålsförteckning från mässan har inte påträffats.[42]

Göteborg fyllde 300 år 1923, och i jubileumsprogrammet ingick bl.a. en uppmärksammad utställning, där den nya svenska konstindustrin gjorde ett mer ståndsmässigt framträdande än vid Hemutställningen.[43] Men nu var det snarast "söndagsvaran" som framhävdes, och det i en elegant, klassicerande dräkt. Men Gefle deltog inte här. Den unga fabriken var ännu oprövad i sådana sammanhang. Svenska Mässan, en vanlig varumässa, kunde naturligtvis inte jämföras med konstindustriutställningen, men konstkritikern Birger Bæckström fann dock vägen till Gefles monter. Han sade sig tidigare "käxat" på Percy för att denne skulle ägna sig åt keramik, och det är givet att han nu borde visa sitt intresse. Han skrev en uppskattande anmälan i Handelstidningen (24/8), bl.a. påpekande att konstnären lyckats bra med både bords- och fruktserviserna, men att handkannorna fått en något opraktisk form.

Percy var inte i Göteborg under mässveckan, men Meyer rapporterade i ett brev till honom (5/7) att den nya servisen som man kallade "Grön fogel" – den som senare döptes till "Gefle" – stod sig mycket väl i jämförelse med vad Gustavsberg och Rörstrand hade att erbjuda:

> Vår servis Grön fogel är en fullständig kontrast mot deras såväl modeller som decorer och är jag öfvertygad om att den kommer att göra lycka.

Men därom spådde han fel.

Ett år senare öppnades den svenska konstindustriutställningen i Helsingfors, och här skedde den mer officiella debuten för Gefle Porslinsfabrik och dess nye konstnär. Utställningen betraktades som en stor framgång för svensk konstindustri i sin helhet.[44] Som arrangörer samarbetade Svenska Slöjdföreningen och Finska Konstflitföreningen. För Gefle innebar deltagandet att fabriken i fortsättningen

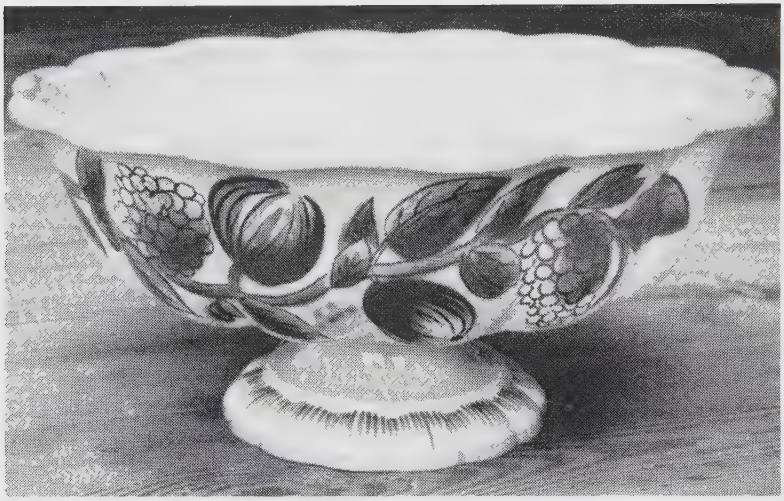
23. Percys första bordsservis Gefle, modell Q, presenterades på det här sättet i 1924 års priskurant. Dekoren är handmålad och utförd i grönt. Gefle tillverkades endast något år, men modellen fanns med ända fram till 1952.

kunde räkna med tillträde till de betydelsefulla evenemangen inom området. Percys nya modeller presenterades i utställningskatalogen av Erik Wettergren, som i texten beskrev honom som en av Sveriges bästa unga målare.[45]

Enligt en anmälan av Gustaf Strengell i Slöjdföreningens tidskrift 1924 hade Percy och Gefle satsat på en "frisk och fri fajansstil" med genomgående inslag av blått och gult (s. 63). Troligen visades samma saker som vid Svenska Mässan året innan.

Tredje steget i Percys keramiska start var inte det minst viktiga: 1924 utkom Gefle Porslinsfabriks nya priskurant. Här visades vad som under de kommande åren skulle dyka upp i porslinsaffärerna med Percys signatur. Det var ännu ganska få saker, men "Grön Gefle" fick en ståtlig presentation i färg. Övriga arbeten är lätta att känna igen eftersom de skiljer sig markant från de äldre föremålen. "Modell Percy" skrev man under de flesta tingen, vilka dessutom både i kuranten och på varans undersida stämplades med Slöjdföreningens initialer, SSF. Detta betydde att de granskats och godkänts av föreningens jury (bild 58).[46]

Förutom modell Q, som modellen till "Gefle"



24–26. Bland Percys debutarbeten för Gefle Porslinsfabrik märktes en fruktskål (C) med svällande former (godronnering) och en tvättkanna (U). Båda handmålades i starka färger. T.h. en förlaga tecknad i kol till vas modell Z.

hette, visade priskuranten en rad nya tvättserviser (S, T, U) med namn som knöt an till dekorerna, t.ex. "Svan", "Klockor", "Delfin", "Vildblommor". För modell U visades också en namnlös dekor med en mustigt målad druvklase i klargult, omgiven av blad och olika detaljer i skarpt blått. Kuranten upptog också en ny blomkruka av Percy (Q) samt en vas (Z). Båda har de "bulliga" former. Blomkrukan är dekorerad med blå blommor mot vit botten. Kring kanten löper en kraftig blå snodd. Krukan skiljer sig markant från fabrikens övriga genom sin rustika karaktär.

Den nya fruktservisen har också mjukt svällande former. Skålen (C) var det första exemplet på en i fortsättningen vanlig Percydetalj, den godronnerade eller refflade formen. Servisen handmålades i blått och gult eller klargrönt och gult. De tillhörande tallrikarna (E) försågs med skiftande arrangemang av gräs, blommor och frukter. Genom att de handmåla-

des blev de ganska dyra. Fabrikspriset var 24 kronor dussinet. En annan tallrik, handmålad, men komponerad av en anonym mästare, kostade bara hälften.[47]

Paris och New York

Under loppet av 20-talet – i fredens spår – anordnades industriutställningar i allt tätare följd. Ofta innehöll de betydande inslag av konstindustri. I en del fall gjorde man specialsammanställningar av hantverk, arkitektur, inredningar och konstindustriella produkter som t.ex. i Paris 1925. Triennalen, brukskonstens motsvarighet till Biennalen, startade 1923 och fick säte i Milano.

Från Gefle Porslinsfabriks synpunkt måste dessa evenemang ha tett sig lockande: Här kunde man uppmärksammas av press och allmänhet, värva nya kunder, överblicka konkurrenternas produkter, eventuellt vinna pris – och allt detta i ett internationellt sammanhang.

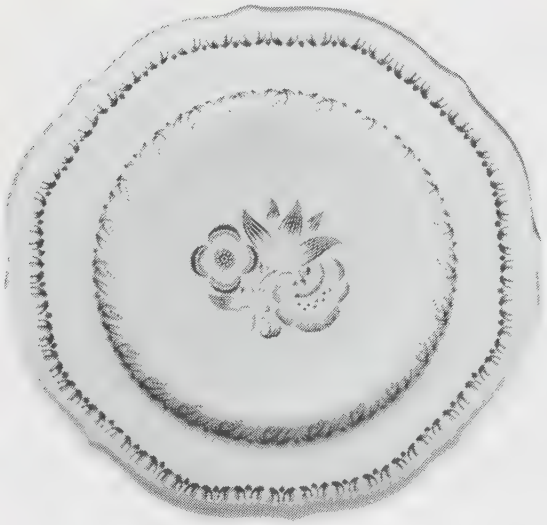
Parisutställningen 1925 blev en legendarisk framgång för Sverige och dess unga konstindustri. De svenska deltagarna hedrades med ett stort antal priser och medaljer. Räknar man antalet belöningar i förhållande till antalet deltagare, nådde Sverige högre än något annat land, värdlandet undantaget. Men Tyskland deltog inte, vilket bl.a. innebar att Bauhaus saknade representanter i Paris.

Sverige kunde dock, inte minst på hemmaplan, berömma sig av att ha blivit utkorat till en av världens ledande nationer i brukskonst. Alltsedan Hemutställningen 1917 hade den svenska konstindustrin satsat på vardagsvaror. Men exklusiviteter fanns också med. De graverade glasen från Orrefors blev mycket beundrade, men enligt kommissarien, Gregor Paulsson, var det främst vardagsvarorna som väckte den internationella publikens entusiasm. Att masstillverkade produkter kunde göras vackra trots att de var billiga, tycks ha varit en ny erfarenhet i Paris.[48]

27. De praktfulla vinbålarna med en sovande backant som lockprydnad tillverkades endast på beställning eller för särskilda tillfällen. Dekoren kan variera, men det här enkelt kraftfulla mönstret var Percy själv mest nöjd med. Metropolitan Museum of Art, New York.

Gefle Porslinsfabrik deltog i avdelningen "Art et Industrie de la Céramique", där den delade platsen i den svenska paviljongen med Gustavsberg, Rörstrand och en rad keramiker som visade arbeten från egna verkstäder. Juryn tilldelade Gustavsberg och dess konstnärlige ledare Wilhelm Kåge Grand Prix, medan Rörstrand och Gefle med konstnärerna Edward Hald och Arthur Percy belönades med Diplôme d'Honneur, dvs. andrapris.[49]

Utställningstekniken var ännu ganska traditionell. De olika föremålen staplades i pyramider. För Gefles del innebar det att fabrikens nytillverkade "pièce de résistance", en stor vinbål med en sovande bac-



28, 29. Servisedekorerna Tre Blommor och Iris visar Percys förmåga att balansera mellan rustik traditionalism och modern slagkraft.

kant som lockprydnad, blev blickfång på pyramidens topp. Bålen hade komponerats och troligen delvis utförts av Percy själv.

Ett par nya serviser av Percy visades också, "Tre Blommor" och "Iris" (Q). Strängt taget rörde det sig endast om nya "kläder" åt den nu två år gamla modellen Q, som debuterade som "Gefle". Därtill ställde fabriken ut handmålade vaser och brickor, gjorda efter Percys förlagor, samt några äldre saker, t.ex. ljusstakarna och fruktservisen från 1932. Nya var tebordsskivorna "Paradiset" och "Siesta".[50]

Med "Tre Blommor" gjorde Percy modell Q till en lättsåld och uppskattad servis. "Gefle" hade, trots Meyers optimism, inte blivit någon försäljningsmässig framgång. "Tre Blommor" trycktes i mangan, en underglasyrfärg som mot det gråvita godset framträdde med en mjukt gråbrunviolett ton.[51] Kring den lätt stiliserade buketten grupperar sig bladrosetter och graciöst tecknade bårder. "Tre Blommor" var inte handmålad utan utfördes i koppartryck. Härigenom kunde dekoren göras rik utan att servisen blev alltför dyrbar. Under en kort tid såldes den i en blå, dock ej flytande blå version.

Dekoren "Iris" bestod av en handmålad grön lilja. En del av de utställda brickorna och tebordsskivorna var möjligen egenhändigt dekorerade av Percy. Brickmotiven påminner om hans målningar från Cagnes.

Gefle visade mer än vad som här kan räknas upp, och enligt kommissarien överskred fabriken sitt tilldelade utrymme. Allt kunde därför inte ställas ut med en gång, något som föranledde ett uppbragt brev från Meyer till Percy (9/7) som uppmanas skriftligen framföra klagomål till Gregor Paulsson:

Ni kan gerna säga honom att ni hört af mig att såväl våra bordsserviser som thebord varit undanställda (...). Säg honom att Ni arbetar och fortfarande önskar, i likhet med

30. I tebordsdekoren Siesta återknyter Percy till landskapet kring Cagnes, där familjen bodde i ett hus, inte olikt det som här ses i bakgrunden. Motivet är utfört i mangan av konstnären själv 1925. Privat ägo. Jämf. bild 16.

mig, samarbeta med Slöjdföreningen, men önska vi i så fall få stöd af dennas hufvudman, Dr Paulsson.

Vad Percy skrev är okänt, men Paulsson svarade vänligt (25/7) att Gefle efter en del praktiska svårigheter hade fått mer utrymme än överenskommet, "vilket skett just därför att jag strävade att låta dess utomordentliga produkter komma till sin rätt".

Vad betydde nu framgången i Paris? Fick Gefle nya kunder? Ökade exporten? Dessa frågor är svåra att besvara eftersom inga fakturor bevarats. I styrelseberättelsen för 1925 meddelades kort att fabriken deltagit i Parisutställningen och "därvid vunnit ett berättigat erkännande". Och när den nya priskuranten kom ut 1927, hade titelbladet en uppgift om att fabriken vunnit "Hedersdiplom å Internationella Konstindustriutställningen i Paris 1925".

Men att döma av den fortsatta utvecklingen både hemma och utomlands, innebar Parisutställningen det verkliga genombrottet för Gefle, på samma sätt

som den förde med sig ett både nationellt och internationellt genombrott för hela den svenska konstindustrin.

De svenska framgångarna ledde bl.a. till att Sverige ombads ordna en utställning på Metropolitan Museum of Art i New York. När SSF hösten 1926 sände ut ett meddelande till sina medlemmar – däribland till Gefle Porslinsfabrik – om att ännu en utställning skulle komma till stånd, återstod endast tre månader till förberedelser.[52]

Vid Gefle bör man ha arbetat för högtryck under den korta tid som stod till buds. Exakt vilka föremål som sändes iväg finns inga officiella uppgifter om, men en handskriven förteckning nämner 1926 som tillverkningsår för t.ex. en bricka (A) med handmålade duvor i "original" – alltså målad av Percy själv – en vas (R) samt en ljusstake (H), som han själv kallade "Tre hjärtan".

Det är troligt att dessa föremål fanns med. Säkert vet man dock att en vinbål med Percys egenhändiga dekor skeppades över Atlanten. Efter utställningen köptes den av museet.

Deltagarna var ungefär desamma som i Paris två år tidigare. Den amerikanska pressen var full av lovord, vilka samvetsgrant citerades i SSF:s tidskrift. Utställningen gick till flera amerikanska städer.[53]

Ett slag för hemmamarknaden

Vinbål och handmålade tebord var utmärkta blickfång i Paris och New York, men för hemmapubliken behövdes ett bredare sortiment av mer vardagsbetonade varor. För Gefle gällde det nu att använda de utländska framgångarna på ett klokt sätt.

Åren efter 1925 präglades av snabb tillväxt. För Percy blev kravet på ständiga nyheter ganska betungande. Fabriken deltog i en rad utställningar, vilka en efter en markerade de svenska landsortsstädernas ekonomiska utveckling. I Gävle hölls en

31. Tebordsbricka med den handmålade dekoren Duvor, troligen från 1926.

32. Gefle Porslinsfabriks Percy-avdelning på Hemkulturella utställningen i Gävle 1926. Samtliga arbeten, med undantag för Tre Blommor, är handmålade. I bakgrunden skymtar Gävlekonkurrenten Bobergs Fajansfabriks montrar.

hemkulturell utställning 1926, Falun hade industriutställning 1927, Örebro, Sundsvall och Jönköping 1928. Här utdelades också priser och medaljer. Gefle fick t.ex. guldmedalj i Falun och Sundsvall. (Här deltog dock varken Rörstrand eller Gustavsberg.)[54]

I Falun lanserades en svart glasyr med kristalliska effekter, som väckte uppmärksamhet. I Sundsvall och Jönköping satsade Gefle bl.a. på en ny turkos glasyr. Båda användes de huvudsakligen till konstgods, dvs. vaser, ljusstakar, askfat och liknande. Nyheterna var både lockvaror och frågetecken. Vid utställningarna testades uppköparnas och allmänhetens intresse.

I synnerhet den svarta glasyren blev en god affär för Gefle. Den lanserades dock med viss tveksamhet. Percy måste lägga ned mycket kraft på att försvara sitt förslag. Meyer undrade faktiskt om ett sådant "begravningsporslin" skulle kunna säljas. Men så småningom upptäckte han dess fördelar (se bild 56). Svärtan är inte helt kompakt utan kristalliskt gnistrande, ett verk av Gefles skicklige glasyrkemist, Björn Holmström. Den svarta glasyren användes flitigt ända fram till 40-talets början.

Men Gefles huvudsakliga tillverkning var inte prydnadssaker utan "hushållsfajans", som man vid den här tiden gärna kallade det flintgods som användes. 1924–30 tillverkades sju sinsemellan helt olika bordsservismodeller. Var och en omfattade 10–20 enheter, såsom tallrikar, fat, karotter etc. Om man till detta lägger att fabriken för alla dessa modeller lät framställa omkring 20 olika tryckta eller handmålade dekorer, kan man lätt förstå att Percy upplevde situationen som påfrestande. Så här mindes han hur det var:[55]

Det skulle vara schlagers! Ständigt nya – och gärna banala. Och billigare i framställning än allt annat dittills. Ja, det var ju inte så gott att vara med i den galoppen! Då måste ju konstnären vara som ett vax och som ett rö för alla vindar. – Och det var ju inte precis den ursprungliga meningen.

De nya bordsserviserna som nu tillverkades i rask takt bar modellbeteckningarna F, R, S, T, U och W. Av stilistiska skäl kan F, U och W förknippas med utvecklingen efter 1930, och de skall därför kommenteras i kap. 5. Av de tre övriga är R äldst. Den kom 1927, S och T 1929.

R har rakare former än den äldre Q. R lanserades först med dekoren "Bukett" i gråsvart koppartryck. Den är inte olik "Tre Blommor", men är mindre rustik.

S är ganska särpräglad med böljande konturer och veck, liknande dem som i metallsmide kallas "knäckta åsar". Denna egentligen traditionella formgivning underströks av dekoren "Turkos" 1, en blekt turkosfärgad fond med gravyr i mörkare blått. För S komponerade Percy också dekoren "Blå Blomma". "Turkos" 1 var tekniskt svår att framställa. Gravyren hade en tendens att flyta ut i bottenglasyren, vilket inte var meningen.[56]

T är lätt att känna igen genom att den har grova räfflor i kepen, kring lockhandtag och ovanför fotringarna. Den presenterades med två dekorer, "Guldkorg" och "Guldfågel", vilka utfördes i guld och gjorde servisen dyrbar. Den beskrevs som svårdiskad och förekom endast en kort tid in på 30-talet.

För modellen Q gjorde Percy också några helt nya dekorer, "Iris", "Anemone" och "Exotica". "Iris" nämns på s. 46. "Anemone" var en typisk utställningsdekor, som under kort tid förekom i både grön och röd version.[57]

Den originellaste av Percys servisdekorer från 20-talets slut är "Exotica". Här har konstnären komponerat ett helt djungellandskap med väldiga palmkronor, skummande vattendrag och vilda djur. På mattallrikarna paddlar en "inföding" i kanot. Varje servisdel har olika motiv, vilket betyder att Percy

33. Terriner till bordsserviserna R från 1927 samt S och T från 1929. Tecknat av Paul Percy 1980.

34. I servisdekoren Exotica skapade Percy en modernt lekfull variant av det traditionella porslinslandskapet. Motiven rymmer en hel uppsättning av djungeldjur, från leopard till ormar och krokodiler, varierande från pjäs till pjäs. Här på kaffe- och teservisen modell Q.

gjorde många variationer på temat. "Exotica" graverades av Herbert Perje och visades första gången på Stockholmsutställningen 1930.[58]

Det är givet att de engelska landskapsserviserna från 1800-talet kan utpekas som förebild. Serviser med landskap i svart tryck förekom också i Sverige, t.ex. Gustavsbergs "Ecclesial" från 1840-talet eller Rörstrands "Sverige" som utkom 1920. Men Percys variant är ändå något mer än en pastisch över ett populärt tema. På ett spirituellt sätt leker han med det traditionella porslinslandskapet så att genren här ter sig förnyad.[59] En del impulser fick han kanske från Rousseau le Douanier, vars verk uppmärksammades mycket vid denna tid. Ungefär samtidig med "Exotica" var Nils Dardels gobeläng "Svarta Diana". (Den vävdes av Elsa Gullberg som från 1927 hade egen textilfirma.) Också "Svarta Diana" visades på Stockholmsutställningen 1930.

Det finns stilistiska likheter mellan "Exotica", "Tre Blommor" och "Bukett". Till gruppen av 20-talsdekorer bör också fogas "Tibet". Den gjordes för modell AK, som inte ritats av Percy och kan beläggas i priskurant först 1936, men har säkert komponerats många år tidigare. Dekoren visar en flyende gasell mot bakgrund av ett böljande landskap. Motiven växlar inte, men så var "Tibet" också ganska billig. Dekoren utfördes i brunt koppartryck mot cremefärgad fond.

För en äldre Geflemodell (P) ritade Percy dekoren "Astrid", en stelt arrangerad blomsteruppsättning, som utfördes i blåviolett koppartryck, erinrande om Gustavsbergs Kågeservis "Vas" (WK) från 1923.

I 1927 års priskurant förekommer en färgbild med olika typer av konstgods av Percy. Underskriften lyder: "Handmålade kompositioner av Artisten

35. "Handmålade kompositioner av Artisten Arthur C:son Percy". Färgsida i Gefle Porslinsfabriks priskurant 1927.

Arthur C:son Percy. Litet vagt antyder man att Percy själv stod för måleriet. Visserligen hände det att Percy själv dekorerade en bricka eller en vinbål, men regeln var att det som erbjöds kunderna målades av de anställda. Bildtexten bör därför inte uppfattas bokstavligt, (se vidare kap. 4). De avbildade tingen – av vilka ett fåtal kunnat spåras – har dock en ganska speciell karaktär. De är mustigt färgglada som gamla fajanser, men har samtidigt en omisskännlig prägel av 20-tal.

1928 presenterade Percy sin första statyett, "Diana", jaktens gudinna. Konstnären hade själv utfört modellen till gjutformen. "Diana" såldes med vit, svart eller blå glasyr och tillverkades ända fram till 50-talet.

Utan tvekan satsade Gefle hårt på sin nye konstnär. Percy var mycket flitig under 20-talets senare del. 1924–31 ökade han sin andel i antalet modeller från 6 till omkring 30 procent (se s. 77). Det är tydligt att han uppskattades av fabriksledningen. Men hur bedömdes han av kritiken, och vari bestod hans konstnärliga särart under dessa år? Dessa frågor skall belysas i de två följande avsnitten.

Kritikerröster

Många av dem som skrev om Percys keramik under debutåren hade, i likhet med Bäckström, följt hans utveckling som målare. Deras attityd mot *målaren* Percy hade många gånger varit kritiskt undrande. Nu gav de honom ett påfallande positivt mottagande. Detta bidrog säkert till att stärka hans position vid fabriken.

Stor betydelse bör tillmätas Erik Wettergrens positiva stöd. Till den svenska konstindustriutställningen i Helsingfors 1924 skrev han en uppskattande katalogintroduktion[45], och i det utsökta bokverket "L'art décoratif moderne en Suède", som utkom till Parisutställningen 1925, talade han om Percys förmåga att arbeta med en lysande kolorit som förde tanken till gamla fajanser. Men Percy var också modern, ansåg han (s. 29). Här avspeglades också Wettergrens egna ideal. Redan 1914, i kritiken av porslinet vid Baltiska utställningen, hade han frammanat visionen av framtidens frodiga och färgstrålande fajanskonst.[38] Och här fanns den nu.

Det faktum att Percys framträdande som industrikonstnär ägde rum vid en tidpunkt då intresset för svensk brukskonst stod på höjdpunkten, var självfallet fördelaktigt. Det skrevs mycket om konstindustri och konsthantverk, inte bara i böcker och kataloger, utan också i dagspress och tidskrifter. Artiklarna var ofta långa och rikt illustrerade. Percy omnämndes ofta. Mest skedde det i några korta beskrivande rader. Men det hände även att någon gav sig tid att fundera över vad han stod för. Så här skrev t.ex. Ernst Fischer, chef för Malmö museum, i en översiktlig artikel om svensk konstindustri i Arbetet-Framtiden 25/9 1925:

I de fajanser denne konstnär utfört har det lyckats honom att fånga något av charmen i våra äldre svenska fajanser från Marieberg och Rörstrand, utan att därför någon enda gång förfalla till pastisch. Han är som keramiker alltigenom modärn och alltigenom personlig.

Fischer intog som synes samma ståndpunkt som Wettergren: Percy hämtade inspiration ur äldre konstarter, men var ändå modern. Vad dessa samtida kommentatorer menade med "modern" vore intressant att kunna fastställa. Det mest konkreta svaret gav August Brunius, som 1924 såg den nya Percykeramiken på "Bygge och Bo" i Stockholm och rapporterade i GHT 9/5: "Formen har anknytning till den gamla klassiska svenska hushållsfajansen men *färgsmaken* och *ornamentformen* äro klart moderna."

Brunius påpekade också att Percy förde in en ny rikedom och kraft i den keramiska formgivningen. Tidigare tyckte han sig ha sett drag av "spartansk magerhet" hos den nya svenska hushållskeramiken, dekorerna hade inte stått i organiskt samband med formen.

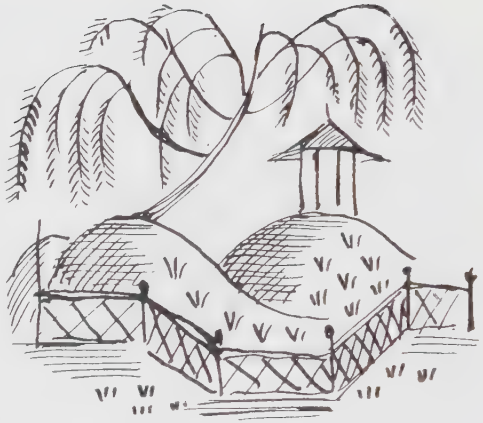
Nils G. Wollin, som 1928 utgav en bok med titeln "Hemmet och den moderna smaken i Sverige", skrev här om Percys "okonventionella dekor i doftande blonda toner, av vilka man särskilt ihågkommer den gröna. Särskilt i några brickdekorer har han på ett fullt orginellt sätt lyckats överflytta sin sin impressionistiska konstnärssyn." (s. 200).

1926 presenterades Gefle Porslinsfabrik och dess nye konstnär i Svenska Slöjdföreningens tidskrift. Texten skrevs av Holger Nyblom, som ansåg att Percy hade sin styrka som servisskapare. Främst satte han "Tre Blommor" (Q). Men han analyserade också konstgodset och sökte finna sambandet mellan Percys "expressionistiska" måleri och den dekorativa stil han företrädde. I dekoren "Siesta" såg han bevis för att det moderna kompositionssättet kunde användas för dekorativa ändamål:

Det är ett ypperligt exempel på hur denna art av konst, apterad på ett konstindustriellt föremål, med sin enhetliga färgton just i sin summariska utformning gör sig så mycket bättre än om den framträdde i den pretentiösare, polykromt behandlade tavelformen.

Och Gotthard Johansson formulerade också jämförelser mellan Wilhelm Kåge och Arthur Percy:[60]

Om Kåge är elegant och graciös med dragning till spröd pretiositet, är Percy i stället frodig och mustig både i form och färg och har snarast att kämpa med en alltför stor kärlek till svällande former och målerisk bredd. (...) i själva verket synes han mig också ha visat större bredd och saft som keramiker än som målare (...)"



36, 37. Ett påtagligt inslag av Art déco kan iakttas hos Percy vid 20-talets slut, t.ex. i figuren Diana med sin lätta förklädnad (höjd 27 cm) eller i spröda landskapsfantasier à la chinoise.

Percys egenart

Av ovanstående framgår att samtida iakttagare gärna funderade över vad som var modernt eller traditionellt i Percys keramik. Själva problematiken var tidstypisk för åren kring 1930. Det fanns ingen riktig beteckning för den stil som vuxit fram under 20-talet. Först på 60-talet började man använda namnet "Art Déco". Denna stilart är emellertid en svårfångad företeelse.

De första tecknen på att Art Nouveau- eller Jugendperioden var slut visade sig redan före 1914 i Wien, där det skapades glas och keramik med en obestämt tung och rustik karaktär. Det var denna "Antijugend" som karaktäriserade Hemutställningen i Stockholm 1917.[61]

Senare utvecklades ett virrvarr av former, där man urskiljer inflytande från konstriktningar som kubism och futurism, från antika och exotiska kulturer, från teknikens områden, från film och balett.[62] I ett vidare perspektiv ser man att detta experimenterande med olika stilar och förhållningssätt också rymde en

medvetet odlad pastischkonst, märkbar t.ex. i Picassos efterkrigsmåleri eller i Stravinskijs musik från ungefär samma tid.

38. Fajans och krokus, oljemålning från omkring 1925. Bilden såldes vid Percys utställning på Stadshuset i Gävle 1927 och har sedan inte kunnat spåras. "Schackrutade vasen – en av mina första vid Gefle Porslinsfabrik", skriver Percy på baksidan av detta foto från 20-talet. Vasen är modell U.

De svenska varianterna av "Art Déco" hade en stramare och lågmäldare framtoning än de utländska. Beteckningen "Swedish grace" pekar ut ett särdrag hos den svenska brukskonsten, en diskret klassicism, som knöt an till den äldre ståndskulturen och som blev "helgdagsvarans" och den fina kvalitetsproduktionens speciella kännetecken.[63]

I Percy fick Gefle en konstnär som förmådde uppfatta och göra en personlig tolkning av dessa mångskiftande företeelser. Hans första arbeten, t.ex. de handmålade brickorna, serviserna "Tre Blommor", "Gefle" och "Iris" svarade mot det tidiga 20-talets önskemål om en mustigare och mer fajansbetonad hushållskeramik. De tryckta dekorerna "Bukett", "Exotica", "Turkos" 1 och "Tibet" representerade en senare fas i utvecklingen. I synnerhet "Exotica" och den ungefär samtidigt skapade svarta glasyren samt figuren "Diana" hör till Percys mest "Art Déco"-betonade arbeten.

Ställer man Percys första arbeten, hans "hushållsfajans" i relation till det sociala genombrottets, dvs. Hemutställningens former, ser man att han gjorde en påtagligt färgrik start. Wilhelm Kåges, Edward Halds och Edgar Böckmans "vackrare vardagsvara" var koloristiskt mycket måttfull. Pionjärerna valde medvetet blå dekor på blåtonat gods därför att de ville undvika likheter med de brokiga flerfärgstryck som Wettergren så starkt kritiserade i samband med Baltiska utställningen 1914.

Men Percy föreföll opåverkad av dessa ideal. Med sina kraftiga gula, blå och gröna sammanställningar och sina mjukt naturimiterande former skapade han en vardagsvara som stod festen nära.

Det intressanta med formgivaren Percy är att han redan från början manifesterade sig som både tidsbunden och originell. I valet mellan det traditionella och det moderna valde han bådadera utan att bekymra sig särskilt om vilka regler han bröt mot.

4. Konstnären och fabriken

En ny identitet

Varje år, med början 1925, sände Gefle Porslinsfabrik en jultallrik till sina grossistkunder samt till delägare och medlemmar av styrelsen. Tallrikarna komponerades av Percy kring händelser som rörde fabriken och dess skiftande villkor. De tillverkades i begränsad upplaga fram till 1949.

Rent allmänt finner man här många goda exempel på Percys förmåga att dekorera, men de olika motiven med sina ibland ironiska, ibland romantiska anspelningar, kan också uppfattas som en personlig kommentar, en mild men enträgen påminnelse om vad som skulle kunna göras vid Gefle om den konstnärliga friheten vore större.

En sådan frihet var dock inte någon självklar rättighet. I styrelseberättelserna förekom aldrig någon värdering av konstnärligheten. I annonserna talade man däremot gärna om den konstnärliga utformningen. Percy var fabrikens konstnär, men ändå fick han i många avseenden en helt ny identitet. Man kan fråga sig om det inte var ödets ironi att Percy, som i sin ungdom tillhörde en radikal och frihetshyllande konstnärsgrupp, nu ställdes inför personer som i första hand frågade sig om hans idéer var lönsamma.

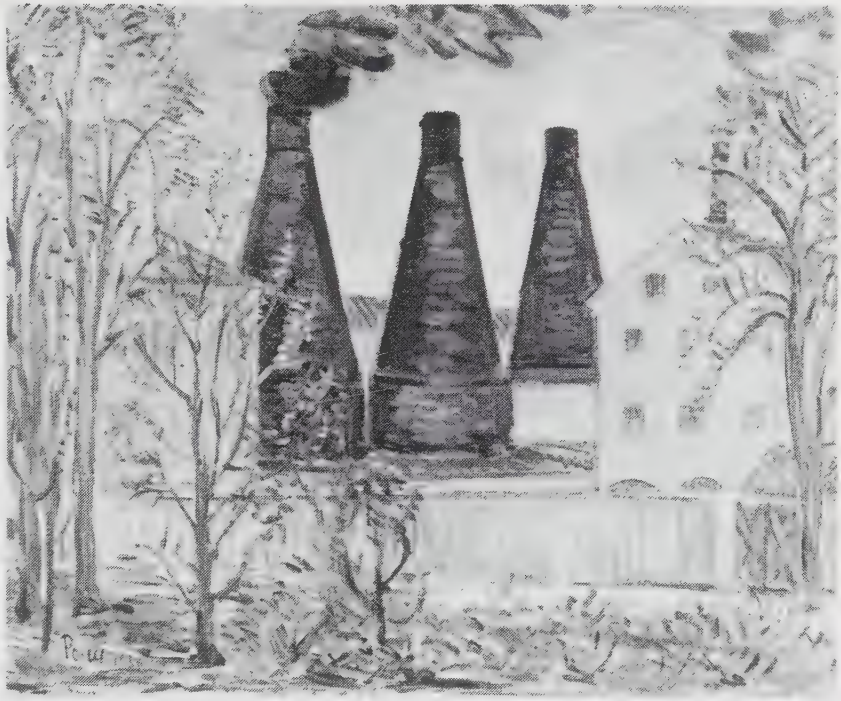
Tallriksmotiven återspeglar dock inte bara Percys utan hela hans samtids idealism. De illustrerar tron på den goda varan, den goda industrin. Här ser man t.ex. fabrikens namn och produkter avteckna sig mot en bakgrund av vida perspektiv. I färgrika symboler berättar tallrikarna om fabrikens framgångar, om deltagandet i de stora utställningarna, om inbrytningen på världsmarknaden. Och när fabrikens gamla rundugnar revs 1948, ritade Percy en tallrik som visar deras sorglustiga himlafärd.

Han sökte dock aldrig spegla själva fabriksarbetet, tillverkningen vid maskiner och ugnar. Han undvek det vardagliga, något som ju också var utmärkande för hans måleri. Likväl hade han stora förhoppningar om vad han skulle kunna göra. Hans uppgift var, enligt vad han själv sade, att hjälpa en ”tämligen okänd” fabrik på traven.[93] Han skulle göra Gefle till en mönsterfabrik!

39. Bort över haven gar färden i Gefle Porslinsfabriks jultallrik 1926. Den är dekorerad i blatt, gult och grönt och tillverkades endast för särskilt utvalda.

Gefle Porslinsfabrik

Gefle Porslinsfabrik ligger i södra utkanten av Gävle. Fabrikens varumärke visade 1930 en bild av tre rundugnar med rykande skorstenar. Verklighetens rundugnar reste en taggig silhuett över fabriksområdet. Det var en pittoresk syn, och Percy gjorde många målningar av fabriken med de gamla ugnarna, som uppfördes 1910–11. Det var också han som komponerade varumärket.



40, 41. Gefle Porslinsfabriks siluett dominerades fram till 1948 av de tre rundugnarna med sina mäktiga skorstenar. Här skildras de i en målning 1936 (61 × 74) av Percy, som också komponerat fabrikens välkända skorstensstämpel, i bruk 1930–75. Meyer testamenterade målningen till Tekniska museet i Stockholm.

Fabriken hade grundlagts 1913 som en av de yngsta porslinsfabrikerna i landet. Både Rörstrand och Gustavsberg är ju mycket gamla. Rörstrand grundlades 1726 och Gustavsberg 1825. Men Gefle var dock inte helt traditionslös.[64] Fabriken växte upp ur en gradvis ändrad tillverkning av keramiska produkter. Redan vid 1800-talets mitt hade det funnits en kakelfabrik i Gävle. Den låg på samma plats som den nuvarande fabriken. Omkring sekelskiftet fick fabriken namnet Gefle Kakelfabrik. Den tillverkade främst ugnskakel, en stor artikel före värmeledningens tid. Råvaran hämtades från de lerrika åkrarna i närheten. 1910 blev kakeltillverkningen olönsam och företaget avvecklades. I dess ställe bildades ett bolag för tillverkning av hushållsporslin, Aktiebolaget Gefle Porslinsbruk. I spetsen för den nya fabriken stod samme man som varit kakelfabrikens ledare, Gustaf Holmström.

På ett indirekt sätt kom storstrejken 1909 att spela en viktig roll för det nya porslinsföretaget genom att bl.a. Rörstrand i Stockholm vägrade återanställa de arbetare – främst fackföreningsledare – som varit aktiva under strejken. För Gefle Porslinsbruk innebar det att Holmström i en handvändning kunde införskaffa en lång rad yrkeskunniga porslinsarbetare: formare, ugnsarbetare, brännare, tryckare och målare. På bruket fanns dessutom – troligen sedan kakelfabrikens tid – bl.a. en kasettmakare och en modellör, Ruben Wallström. Holmström anställde också gravören Herbert Perje, samt

en konstnär, porslinsmålaren Georg Asplund (s. 62–68).

Den nya råvaran, en vit ogenomskinlig flintgodslera, kunde inte hämtas från de gamla "kakelåkrarna" utan måste importeras från England och Tyskland. "Då och då kom små skutor fullastade med lera och stenkol, som lossades i magasin i hamnen och efter behov per häst forslades till fabriken", berättar Ivar Carnerud, son till en av de porslinsarbetare som anställdes 1910 och själv knuten till Gefle Porslinsfabrik 1911–1962.[65]

Gustaf Holmström fick ekonomiskt stöd från två välbärgade Gävlebor, skeppsredare Erik Brodin och grosshandlare Erik Kronberg. För att kunna utveckla de tekniska resurserna sände han sin son Björn utomlands för studier. Denne återkom "med utmärkta recept i kofferten" och utsågs till fabrikens tekniske chef. Tillverkningen kunde börja.[65]

Men Gefle Porslinsbruk gick med förlust. 1913 ombildades bolaget till Gefle Porslinsfabrik. Till chef utsågs den framgångsrike försäljaren inom branschen, Waldemar Meyer. Holmström drog sig tillbaka och i styrelsen ingick nu bl.a. grosshandlare Erik Heselius, konsul Robert Carrick och stadsfogde Albin Widerbäck.

Redan 1911 hade bruket presenterat ett begränsat sortiment av bordsserviser och hushållskärl. Den illustrerade prislistan, som gavs ut detta år, ger en ganska god uppfattning om tillverkningen. Gefle Porslinsfabriks nya prislista 1913 visar att man byggde vidare på brukets modeller. Tillverkningen växte ut och omfattade under krigsåren ett par olika typer av bordsserviser, diverse köksporslin, vaser och blomkrukor. 1916 års prislista är inte längre ett tunt häfte utan en vackert utstyrd bok med åtskilliga sidor i flerfärgstryck.

Men med krigsutbrottet 1914 blev det stopp för importen av den engelska leran. I styrelseberättelserna klagade man över att den dåliga ersättningsleran medförde stora förluster i sprucket gods. Dessutom inträffade en schism som ledde till att Björn Holmström lämnade fabriken. Ivar Carnerud ger en drastisk skildring av situationen under dessa krigsår:[65]

> (...) som ersättare för Holmström fick han (Meyer) en tysk vid namn Porrman. En oduglig äventyrare, som drog ned tillverkningen i botten. Det var hemskt att gå på lagren och höra hur godset med ljudliga smällar stod och sprack i hyllorna och bevittna hur hela tillverkningen ibland kördes direkt till soptippen. En tysk keramisk professor Steinbrecht blev nästa man på plan. Han skulle som konsult bringa tillverkningen på rätt köl igen. Utan nämnvärt resultat. När han ansåg sig icke kunna stanna längre anställdes som teknisk ledare hans son, en stackars krigsskadad pansarvagnsförare med nerverna helt förstörda. Det blev också detta en dålig lösning.
>
> I sin nöd måste direktör Meyer förödmjuka sig och be Holmström komma tillbaka. När detta skedde kan jag inte datera, men för oss anställda var det en glädjestund, då han uppenbarade sig. Efter detta kunde vi glädja oss åt ett stigande värde som medarbetare i en konkurrensduglig porslinsfabrik.

Gefle drabbades som synes redan vid starten av många svårigheter. I väntan på bättre tider byggdes emellertid verkstadshus och magasin. 1916 blev den elektriska installationen klar.

1919 visade Gefle sina produkter vid Svenska Mässan i Göteborg.[66] Mässan hade startat året innan som en hjälp åt exportsugna svenska industrier. Utvecklingen gick dock trögt. Många länder skyddade sig genom importförbud och höga tullar. Sverige låg däremot öppet för import. För porslinsindustrin innebar detta en svår påfrestning, eftersom man tvingades konkurrera med bl.a. tyskt och tjeckiskt porslin som var billigare än det svenska.[67]

1913 fanns det fem porslinsfabriker i Sverige:

9.

D-modell. rymd 0.17

	Kr	öre
hvit		28
emalj ö guld		45
emaljband ö guld.		50.

Kaffekannor

A-modell. rymd 1.45

	Kr	öre
hvit.	1	25.
tryckt eller profil.	1	60.
emaljdecor ö guld.	1	70.
decor. 18 " "	1	90.
gul fond	2	10.

B-modell. (oval) rymd. 1.10.

	Kr	öre
hvit	1	10.
tryckt eller profil.	1	50.
emalj ö guld.	1	60
decor 18 "	1	80
gul fond	2	00

C-modell rymd

	№ 1 1.00	№ 2 1.50
hvit.	1.10	1.25
emalj ö guld.	1.60	1.85
gul fond.	2.	2.30.

42. Ur Gefle Porslinsfabriks priskurant 1913.

Rörstrand, Gustavsberg, Göteborg, Lidköping och Gefle. 1918 tillkom Karlskrona och under mellankrigstiden Hackefors nära Lidköping. 1926 avvecklade Rörstrand sin fabrik i Stockholm och flyttade samman med dotterföretaget i Göteborg, tidigare Göteborgs Porslinsfabrik. Vid sidan av porslinsfabrikerna fanns en mängd olika keramiska företag, t.ex. Höganäs Stenkärlsfabrik i Höganäs och S:t Eriks lervarufabriker i Uppsala. Bland de mest betydande var Upsala-Ekeby, som specialiserat sig på kakeltillverkning för byggnadsindustrin. Gefle Porslinsfabriks geografiskt sett närmaste medtävlare var Bobergs Fajansfabrik i Gävle.

Det är emellertid föga meningsfullt att jämföra dessa i många avseenden särpräglade företag med varandra. Även de fem porslinsfabrikerna hade stora skiljaktigheter. Vid Gefle fanns 1923 – enligt Svensk industrikalender – 200 anställda, men Rörstrand hade vid samma tidpunkt 1.200 anställda. Gefle tillverkade endast hushållsföremål i flintgods, men Rörstrand sträckte sig från hushållsserviser i flintgods till lyxserviser och isoleringsmaterial i fältspatporslin, populärt kallat ”äkta porslin”. Gustavsberg hade också en stor variation av material och produkter, medan Lidköping var specialiserad på restaurang- och santitetsporslin i fältspat.[68]

Från konstindustriell synpunkt kan man emellertid säga, att Rörstrand och Gustavsberg var Gefles främsta konkurrenter. Det var med dem fabriken tävlade om uppmärksamheten vid industriutställningarnas uppvisning av hushållsporslin och prydnadssaker. Jätten Rörstrand höll sig något i bakgrunden under 20-talets senare del. Men när Rörstrand 1926 realiserade sina lager i Stockholm, blev detta till stor nackdel för Gefle, noteras i styrelseberättelsen för 1926. Dock, den verkligt hotande konkurrensen kom inte, som tidigare påpekats (s. 38 f.), från den svenska porslinsindustrin, utan från den utländska importen.

1920–21 drabbades Gefle Porslinsfabrik av en kris. Den vanliga orderingången uteblev. 1921 inställdes driften under ett par månader. Aktiestocken bytte ägare, och 1922 förvärvade Waldemar Meyer aktiemajoriteten och blev fabrikens ägare. Från detta år ökade vinsten stadigt.

Under de första åren av sin existens hade Gefle en ganska begränsad kundkrets. Företaget deltog av begripliga skäl inte i Baltiska utställningen 1914 eller i Hemutställningen 1917. Med viss rätt kunde den därför betraktas som ”tämligen okänd”. Först 1925 gjorde Gefle sin verkliga debut som en svensk konstindustri att räkna med. Det skedde – som tidigare påpekats – vid konstindustriutställningen i Paris 1925.

Detta år blev i flera avseenden dramatiskt för det nya företaget. Vid avtalsförhandlingarna 1924 ville porslinsindustrin sänka lönerna med 5–15 procent. Som motmedel utlystes en strejk, som varade ett par månader och som i slutskedet bemöttes med en omfattande lockout. De anställda ville för sin del utverka höjd timpenning, men efter medlingen fick de nöja sig med status quo. Vid Gefle innebar det 80 öre i timmen för manliga, 53 öre för kvinnliga arbetare.[69] Medelinkomsten för porslinsarbetaren låg således vid 2.000 kronor om året. Som jämförelse kan nämnas att fabrikspriset för en slät, vit tallrik 1924 var 53 öre.[70]

Om det dagliga slitet vid Gefle Porslinsfabrik finns mycket litet dokumenterat. Det framgår av styrelseberättelserna under 10-talet att fabriken vid denna tid förfogade över arbetarbostäder. Senare försvann de. Under 20-talet hade fabriken omkring 200 anställda. Den ovan beskrivna konflikten gällde i första hand lönerna, men arbetsförhållandena var hårda

43. Interiör från måleriverkstaden i Gefle Porslinsfabrik 1936. På väggarna ses tallrikar av Percy och i förgrunden dekoreras servisen Tibet. Foto i Länsmuseet i Gävleborgs län.

och ohälsosamma. De koleldade ugnarna krävde 16 mans besättning. De fylldes för hand och bränningen krävde ständig passning. I en artikel i Fabriksarbetaren klagade man ännu så sent som 1945 (nr 34) över förhållandena i de dragiga och dammiga lokalerna. Först 1948 invigdes personalhus med matsal och omklädningsrum.

Gefle utvidgade sin marknad under 20-talets senare del. De många utställningarna banade väg till nya försäljningsområden, och fabriken var snart någonting mer än en lokalt betonad norrlandsindustri. Med sina produkter nådde den ut över hela Sverige. Under 30-talet uppstod en betydande export till de nordiska länderna, främst Norge och Finland. Men Gefleporslinet såldes också till USA och England och efter andra världskrigets slut även till Holland, Västtyskland och Australien.

Åren kring 1930 medförde nya svårigheter. 1931 ville porslinsindustrin återigen reducera lönerna, vilket denna gång lyckades. 1935 drog sig Waldermar Meyer ur spelet. Han sålde fabriken till Upsala-Ekeby, och därmed började en ny period i Gefles historia (se vidare s. 98 ff.).

När Percy kom till Gefle 1923 hade fabriken vuxit ut till ett ganska omfattande komplex. I huvudbyggnaden rymdes modellörverkstad, gjuteri, tryckeri, ett par målarsalar samt de tre stora ugnarna, som eldades med stenkol. Därtill kom ett par mindre dekorugnar, "guldugnarna", som värmdes elektriskt. I huvudbyggnaden, ett T-format trevåningshus, hade

också driftsingenjören sitt laboratorium, och i ett hörn av den ena av målarsalarna fick Percy en avskild plats. Kring huvudbyggnaden grupperade sig tre fristående hus. vilka rymde respektive rågodsugn, lager och kontor.

Det gamla Gefleporslinet

Percys dröm om att göra en mönsterfabrik av Gefle gällde givetvis dess produkter. Men hur såg det gamla Gefleporslinet ut? 1926 gjorde som nämnts Svenska Slöjdföreningens tidskrift en presentation av Gefle Porslinsfabrik och dess nye konstnärlige ledare, Percy (s. 1 ff). Författaren Holger Nyblom började med att påpeka att det utan tvivel var Percys förtjänst att fabriken blivit så uppmärksammad, men:

> Därför skall man ej förneka den strävan fabriken lagt sig vinn om redan före Percys anställande att ge en viss sober och enkel klarhet i mönstren, att ej överdekorera, att få fram praktiska och trevliga former, om också månget offer av kromtryckta naturalistiska motiv med "rosor och blader" fick göras till den stora allmänhetens dåliga smak.

I synnerhet framhävde Nyblom två servisdekorer, "Dalros", en lilafärgad ros i allmogestil samt "Hildur" med två blommor. Gefle hade som nämnts inte deltagit i Hemutställningen, men fabriken började ändå tillverka hushållsartiklar i den rustikt förenklade stil som slog igenom vid 20-talets början och som erinrar om Kåges och Halds första försök i genren, t.ex. Kåges "Blå ros" och Halds "Halda". De båda ovannämnda Gefleserviserna är goda exempel på denna strävan. "Dalros" hade komponerats av gravören Herbert Perje.

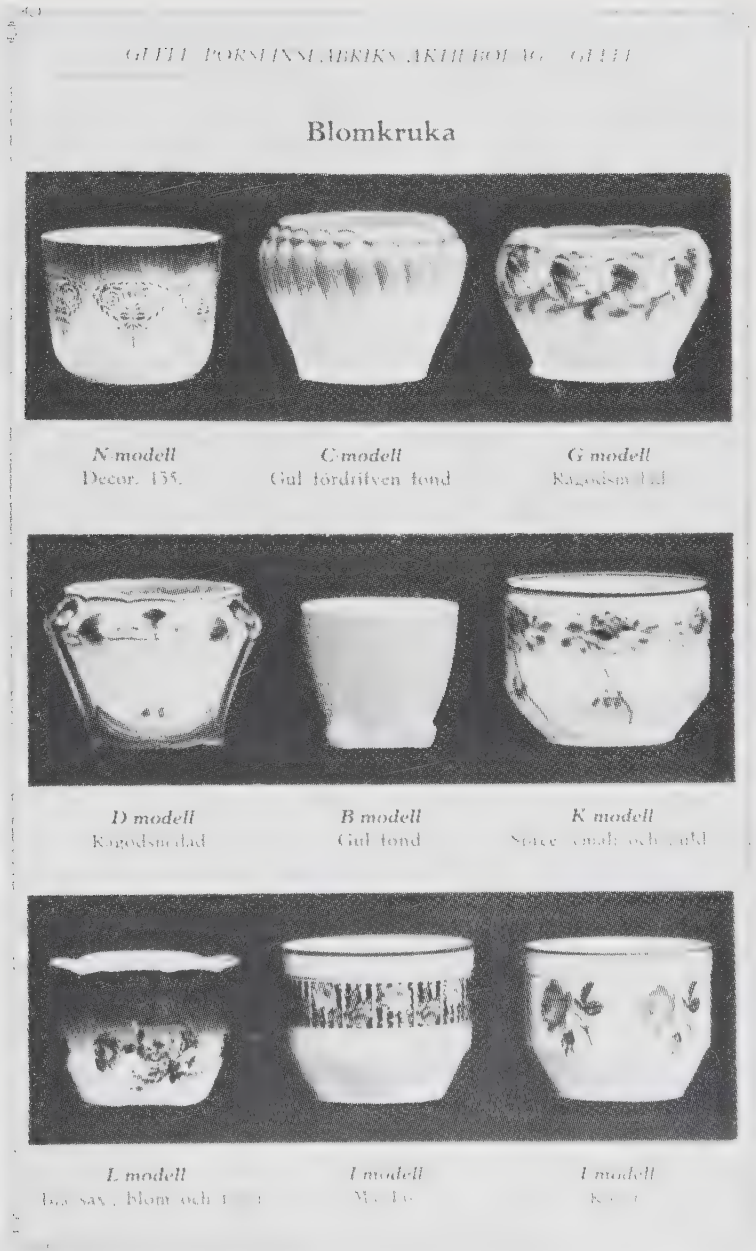
Men bläddrar man i fabrikens priskuranter för 1916 och 1924 är det lätt att förstå vad Nyblom menade med "offer åt allmänhetens dåliga smak". Ännu 1924 hade Gefle ett tiotal olika dekorer med skära rosor och guldstoffering. Rosenserviserna var förhållandevis dyra. Det fanns också en grötkarott med tomtehuvud och lockknopp, sillfat med silldekor, nötskål med ekorre m.m. Blomkrukor och tvättserviser uppvisade en stor variation av tryckta dekorer i brokiga färger.

Många av dem hade antagligen skapats under 10-talet, kanske köpts i Tyskland. 1916 års priskurant visar att inflytandet från kontinentens olika jugendstilar hade stor livskraft. En jämförelse mellan priskuranterna för 1911, 1913, 1916 och 1924 ger en intressant inblick i hur modet skiftade från den mjukt naturefterbildande sekelskiftesstilen till den geometriserande variant som blev vanlig under 10-talet.

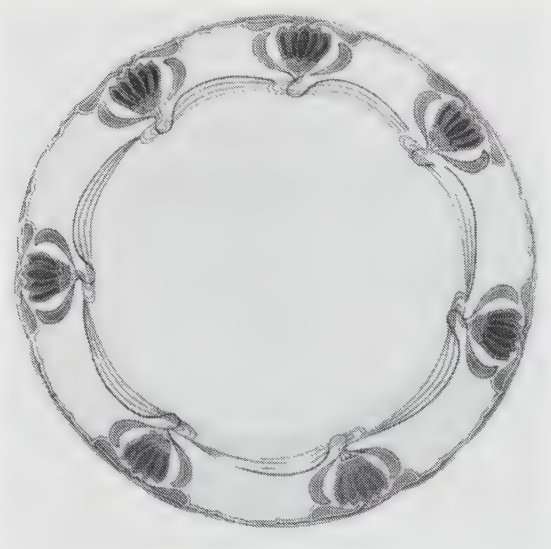
Det finns få bevarade föremål av det äldsta Gefleporslinet. Många frågor kan därför inte besvaras. Och vad betydde traditionen från den gamla kakelfabrikens tid? Den hade nämligen inte bara tillverkat ugnskakel utan också en del lergodskärl. Ibland dekorerades dessa kärl med särskild omsorg och verksamheten kallades då "konstkrukmakeri". Vid industrimässan i Gävle 1901 berömdes Gefle Kakelfabrik för sina vackra, dekorerade kärl.[71]

Bland de intressantaste dekorerna från den korta tid då fabriken hette Gefle Porslinsbruk märks Herbert Perjes debutdekor "Viktoria". Den var sammansatt av blommor och trollsländor i mycket bleka färger. 1911 års priskurant visar att man i början nöjde sig med ett litet antal artiklar. Två bordsservismodeller finns emellertid och till dessa ett mindre antal dekorer.

Det nya företagets första priskurant 1913 avbildar ungefär samma modeller i samma böljande jugend.



44. 1916 års priskurant visar dessa bjärt dekorerade blomkrukor i färgtryck.



45. Lena, dekor från 10-talet av Georg Asplund.

Mycket typiska och eleganta är dekorerna "Lena" och "Alpviol" av Georg Asplund (se s. 58). 1916 kom nya typer av dekorer. Växtmotiven pressades nu samman till stela bårder av t.ex. trekantiga, vita rosor som i tvättservisen "Ran" eller broderiliknande blommor mot blågrön bakgrund som i "Nore", en dekor som utfördes efter tysk förebild för bordsservisen A.

Kring 1920 hade Gefle redan ett tjugotal olika servisdekorer. Den stora variationen hängde bl.a. samman med fabrikens tekniska inriktning, med dess val av keramiskt material. Gefle Porslinsfabrik hade egentligen ett missvisande namn, eftersom den strängt taget inte tillverkade porslin utan *flintgods*, som mer liknar fajans än porslin.[72] Ytan hos flintgods blir mjukare och mer "tjockflytande" än hos porslin. Glasyren smälter inte ihop med godset – sintrar inte – vilket medför att varan lättare blir sprucken eller kantstött. Särskilt fragil var Gefles kristidstillverkning (se s. 58).

Flintgods glattbrännes vid 1.300 grader (porslin vid 1.800), vilket tillåter att dekoren läggs under glasyren. Dekoreringen underlättas också av att rågodsbränningen kring 1.000 grader ger en tämligen hållbar vara som tål att arbetas med. Godsets naturliga färg är svagt gräddgul. (Jämför den engelska beteckningen "cream-coloured ware".) Flintgodsservisen ser trevlig ut med sin slitstarka underglasyrdekor, den är ganska lätt och kan göras billig.

När Percy knöts till Gefle tillverkades hushållsporslinets "vackrare vardagsvara" vanligtvis av flintgods medan fältspatporslin användes till finserviser eller till restaurang- och sjukhusserviser, som krävde extra hållbarhet. Detta var ju före diskmaskinens tid. Flintgodsets karaktär och tekniska egenskaper medförde att behovet av konstnärlig utformning och goda dekorer fick en avgörande betydelse för dess utveckling.

Meyer och hans stab

Omdömena om Waldemar Meyer växlar, men enligt mångas uppfattning var han en man som levde helt för sin "kära fabrik". I ett tjugotal brev till Percy – skrivna under åren 1923–34 – framstår Meyer som en dominerande och patriarkalisk fabrikör av den gamla stammen, en man som styr och ställer efter sitt eget huvud och som finner det självklart att tillgripa moraliserande argument eller rent av hotelser i den goda sakens namn.[73]

Under sina drygt tjugo år vid fabriken bodde Meyer nästan hela tiden i övervåningen till kontorsbyggnaden. Här tog han emot sina affärsvänner.

46. Direktör Waldemar Meyer välkomnar kronprinsparet Gustaf Adolf och Louise vid deras besök på Gefle Porslinsfabrik 10 april 1935 i sällskap med landshövding Sven Lübeck. Foto i Gefle Porslinsfabriks samling.

Han var ogift och hade hushållerska. Han skrev själv en hel del reklamtexter och utvecklade ibland bestämda åsikter om hur föremålen skulle se ut, vilket man finner exempel på i breven till Percy.

Av hälsoskäl lämnade Meyer posten som fabrikschef 1935. Kanske låg det också personliga motsättningar bakom beslutet att sälja företaget till Upsala-Ekeby. Han kvarstod dock i styrelsen. De sista åren av sitt liv ägnade han åt olika offentliga uppdrag. Han var konservativ ledamot av Gävle stadsfullmäktige och en uppskattad festarrangör. Han dog 1948.

I föregående kapitel ges flera exempel på hur Meyer intog rollen som en entusiastisk uppmuntrare av sin nye konstnär. Inte sällan framskymtar i breven situationer som visar att det uppstod motsättningar mellan Meyer och hans arbetare. Med Percy kom han dock ganska bra överens – åtminstone fram till

1930. Percy tyckte visserligen att Meyer var en riktig "krämare", men att döma av breven fanns en viss kärv förtrolighet mellan dem, som bör ha gagnat samarbetet. Meyer ägde några målningar av Percy, bl.a. en uppställning med frukter och Gefleporslin samt en utsikt över fabriken, (nu i Tekniska museets ägo, enligt Meyers testamente). I ett vältaligt brev från 1928 (10/7) sökte han med tidstypiska argument få konstnären att förstå att det var lika hedersamt att rita vardagsporslin som att måla tavlor:

> Vi måste *ovillkorligen* hålla oss i främsta planet genom väl uttänkta och utförda goda hushållsartiklar. (...) Ett par billiga blomkrukor är nog af nöden. Som du ser idel billigt gods. Du får ej bli ledsen häröfver och kan du vara öfvertygad om att dessa artiklar komma göra dig fullt så mycket heder som de aldra finaste konstverk.

Men man får inte glömma att Gefleporslinet, trots all satsning på konstnärlig originalitet, var en kollektiv skapelse. Vid Gefle fanns redan från början en liten stab av hantverkare och tekniker, utan vars hjälp Percy inte kunnat förverkliga sina idéer. En nyckelroll intogs av den tidigare (s. 58) nämnde Björn Holmström. Han var glasyrkemist och hade varit med om att starta bruket tillsammans med sin far (s. 57). Under 10-talet studerade han keramisk teknik i England och Tyskland och knöts till Gefle 1913. Under krigsåren arbetade han en tid som driftsingenjör vid Höganäs-Billesholm. 1922 återvände han till Gefle, där han blev kvar till sin död 1948. Holmström fick härigenom en avgörande betydelse för Percys formgivning, eftersom det var han som skapade glasyrerna. Bland de mest kända är den kristalliska svarta från 1927, "Celadon" från 1933 och den mättade blå – 1401 – från 1939. Till Holmströms övriga välkända glasyrer kan räknas den gröna "frostiga" 1777 samt "Rubin", som blev en av fabrikens stora succéer under 40-talet. Holmströms uppgifter var naturligtvis mer mångskiftande än vad som anges här.

Modellörens arbete vid en porslinsfabrik är en viktig länk mellan skiss och gjutform. Gefles modellör under en stor del av Percys tid vid fabriken var Ruben Wallström, en av dem som fanns med redan under kakelfabrikens tid. Percy utformade själv skulpturerna "Diana" och "Flora", men allt annat gjordes av Wallström. Percy lärde sig aldrig dreja. Han hade börjat för sent, ansåg han själv. Wallström skulpterade de modeller som tjänade som prototyper för gjutformarna. Han komponerade även egna modeller, t.ex. bordsservisen AK.

Gravören Herbert Perje (s. 57) anställdes redan 1910 av Gustaf Holmström. Perje hade utbildats vid Rörstrand, som han tvingades lämna i samband med en rationalisering. Under de sex läroåren i Stockholm deltog han också i Tekniska skolans söndagskurser. Under sin första tid vid Gefle komponerade han flera egna dekorer. Utom de tidigare nämnda "Viktoria" och "Dalros" tillkom 1936 "Mignon", en tulpanbukett i brunt. Perje var en skicklig gravör och han har, med få undantag, utfört samtliga av Percys graverade dekorer, t.ex. "Tre Blommor, "Turkos" 1, "Bukett", "Exotica", "Ingrid", "Vinranka" och "Christina" (konturerna). Perje lämnade Gävle vid 20-talets början och bosatte sig i Stockholm. Precis som Percy arbetade han helst hemma och sände sina färdiga arbeten till fabriken med post.[74]

Ivar Carnerud kom till Gefle som 14-åring tillsammans med sin far, en av de porslinsarbetare som blev arbetslösa efter storstrejken 1909. Fadern fick ta hand om den s.k. glattfyllningen medan han själv sattes i gravörlära hos Perje. Senare knöts Carnerud till avdelningen för rågodstryck, vars föreståndare

47. Percy i färd med att dekorera en av sina stora vinbålar. Arbetsmiljön är torftig med nakna glödlampor och pinnstolar. På väggen en teckning av Percy. Mannen som vänder ansiktet mot fönstret är måleriavdelningens föreståndare, Eugen Trost, som själv har tagit detta foto 1925.

han var fram till pensioneringen 1962.[65] I sina minnesanteckningar återkommer Carnerud flera gånger till de tekniska brister som länge vidlådde Gefleporslinet. Glasyrsprickor var oundvikliga genom att godset var så poröst. Grovheten i strukturen var ett av hans ständiga bekymmer:

> Vid Stockholmsutställningen 1930 tilldrog sig vår kollektion smickrande uppmärksamhet. Kanske var jag den ende som gick där och skämdes för den grova strukturen i vårt gods, som solens strålar obarmhärtigt avslöjade.

En stor del av Percys billigare dekorer applicerades på godset med hjälp av olika stämplar. Men den "vackrare vardagsvaran" skulle helst vara handmålad trots att det var svårt att finna goda porslinsmålare. 1921 annonserade Gefle i tysk fackpress efter en dekoratör, som även kunde åtaga sig att undervisa några av Gefles anställda i porslinsmåleriets teknik. På så vis kom Eugen Trost till Gefle, där han under en följd av år arbetade med bl.a. Percys dekorer. Trost (E. T.) var utbildad vid en porslinsfabrik i Schwarzwald. Ett foto från åren kring 1925 visar Trost i färd med att dekorera vinbålar tillsammans med Percy. Som regel var det dock Percys uppgift att

göra en förlaga, medan Trost och hans avdelning svarade för utförandet i massupplaga.[75] Bland övriga dekoratörer som arbetade vid Gefle under Percys tid märks Maj Östberg, Hanni Nenski, Märta Hummel-Gummaelius och Ella-Brita Lefvert.[76]

Till dem som kom till Gefle ungefär samtidigt som Percy hörde Eric G. Andersson. Han började som kontorspojke och blev så småningom fabrikens resande representant. Han fick härigenom en god uppfattning om kundernas önskemål, vilka kunde vara tämligen opåverkade av den estetiska debatt som pågick inom t.ex. Slöjdföreningen. När han återvände från sina resor kunde han med sakkunnighet föra kundernas talan. Han visste vad som gick att sälja, men var samtidigt – liksom Ivar Carnerud – en av Percys trognaste supportrar. Redan 1923 påbörjade han en klippsamling, i vilken man kan följa fabrikens utveckling som den avspeglas i reportage och recensioner, i annonskampanjer, intervjuer, smånotiser och kuriosa.

Percys anställningsvillkor

Percys första avtal med Gefle innebar att han anställdes för 100 dagar om året med 50 kronor om dagen – alltså 5.000 om året. De 100 dagarna fördelades i huvudsak över den mörka årstiden, men Percy behövde inte vistas i Gävle annat än under begränsade perioder. En stor del av hans arbetsuppgifter bestod ju i att han skulle komponera nya modeller och dekorer, något som han lika gärna kunde göra i Stockholm eller på Öland. (Under senare tider blev formgivarnas närvaro vid produktionens olika faser alltmer önskvärd.) I skissböckerna ser man ibland att Percy noterat hur många timmar han använt för den ena eller den andra uppgiften.

Percy sökte länge förmå Gefle att ge honom royalty på sålda arbeten, men detta nekades honom med hänvisning till praxis. Först 1945 skrev han under ett kontrakt med fabriken – nu dotterbolag till Upsala-Ekeby – där det fastslogs att han skulle arbeta för 75 kronor dagen under en garanterad fyramånadsperiod (alltså en ökning), att han skulle få 10 fria resor om året till de olika fabrikerna (Gefle Upsala-Ekeby, Karlskrona), att han inte fick arbeta åt någon annan i branschen och att alla av honom skapade arbeten, som kom till produktion, skulle bli fabrikernas egendom.[77]

En intressant punkt i kontraktet är att Percys arbeten uppdelas i två grupper, en "konstnärlig", som gav honom rätt till namnstämpel och femårigt skydd, en "icke-konstnärlig", som avsåg bruksvaror, för vilka fabriken förbehöll sig rätten att t.ex. variera dekorerna med andra än Percys ursprungliga.

I endast ett fall medgav kontraktet ersättning vid försäljning. Det gällde "figurala" arbeten, som Percy utförde på sin fritid. För dessa samt för de redan producerade figurerna "Diana" och "Flora" skulle han få 10 procent på nettoförsäljningen. (Percy sökte förgäves höja till 15 procent.) Några pensions- eller sjukförmåner skrevs inte in, men Percy uppbar från 1959 fram till sin död 1976 pension från företaget.

Percy blev således formgivare på deltid, och han bosatte sig aldrig i Gävle. När det behövdes åkte han upp till fabriken och bodde då på hotell under några veckor. Det var väl inte särskilt roligt för en man som var van att ha sin familj omkring sig. I Nationalmusei ägo finns en rödkritsteckning – ett självporträtt av Percy i mönsterstickad kofta – med titeln "En trist lördagskväll i Gävle". Veckorna på fabri-

48. En trist lördagskväll i Gefle är undertiteln på detta självporträtt i rödkrita från 1927. Under sina arbetsperioder vid fabriken tvingades Percy bo på hotell. (Dock fick han med åren många vänner i staden, vilka gärna bjöd honom på middag.) Nationalmuseum.

ken gjorde honom ofta uppsliten, eftersom han var ovan vid samarbete.

Någon gång kring 1930 blev han erbjuden heltidsanställning vid Gefle. Han skulle få 15.000 om året, tjänstebostad och en månads semester, vilket var ett utomordentligt erbjudande. Men Percy ville inte, som han själv beskrev det, bli "tjänsteman" och tackade nej. Han ville inte heller bosätta sig i Gävle och på inga villkor ville han avstå från sitt måleri, vilket givetvis skulle äventyras genom den förhållandevis korta semestern. Valet var troligen lätt.

Från skiss till färdig vara

Det är självfallet svårt för en utomstående att rekonstruera hur det gick till vid Gefle Porslinsfabrik när exempelvis en ny servis skulle framställas. Waldemar Meyers brev ger dock en inblick i hur modeller, dekorer och glasyrer växte fram i ett mödosamt och ibland konfliktladdat växelspel mellan de olika medarbetarna.

Ledningen, dvs. för det mesta Meyer själv, begärde en viss typ av föremål. Anledningen kunde vara att fabriken behövde en nyhet till säsongstarten eller till någon speciell utställning, att någon konkurrent gjort lycka med en liknande modell eller att kunderna uttalat något önskemål. Representanterna reste ut i början av höst- och vårsäsongen, och de behövde då ha med sig inte bara färdiga nyheter, utan också prover. Säsongsrushen innebar ibland att Percy måste lämna måleriet för att i stället ägna sina krafter åt att bli klar med en ny servis. I ett temperamentsfullt brev sommaren 1929 (21/7) skrev Meyer, som just då idkade badortsliv i Strömstad:

Våra resanden resa nu ut på sin hufvudresa för höstsäsongen och ha tyvärr ej några nya bordsserviser af dig i den bättre gengren. Det är mycket beklagligt då denna gren varit din styfva sida. Vi, porslinsfabriken, får härmed ge Gustafsbergs och Rörstrands produktivare ledning en trumf, hvilket jag med sorg och mycken missmod måste smälta i år. Jag hoppas att detta ej skall behöfva upprepas mera.

Percys del av korrespondensen har till största delen gått förlorad, men till just detta Meyerbrev finns ett odaterat utkast till svar i ett skissblock. Tonfallet är ganska kylslaget:

Broder.
Tack för ditt brev. Dina pessimistiska betraktelser smärtar mig mycket. Jag beklagar att resandena icke fått med den

49–50. "Om Du finner någon af dessa vasskisser passande att utföra, så strecka för och returnera dessa samtliga teckningar", skriver Percy i inledningen till de små skissblocksblad med vasförslag han sommaren 1924 sände Meyer för urval. Denne har bockat för här och där, men ingen av skisserna har förverkligats.

servis jag arbetat på. Du nämner icke något om mina ändringar af dekoren gillades eller – ogillades. I det förra fallet borde det åtminstone kunnat hinnas med att *måla* upp den så att resandena kunnat få den med.

Om jag jämsides med T-modellen fått utarbeta något af de andra dekorförslagen: R-modell i svart och grön dek. samt Guld- och bruntdekoren med strödda stjärnmönster eller Q-modellen i grönt och brunt så hade väl någon servis kunnat bli antagbar och klar i tid.

Meyers brev ger – trots att de är få – en intressant inblick bakom kulisserna. Tillverkningen var ännu inte så strängt planerad att det inte gavs plats för improvisationer (6/7 1924):

När du nu är ute på landet tag då några blommor och rådgör med din fru om en praktisk god vas till dem (...).

Eller (20/1 1932):

När du nu går och promenerar i Stockholm kunde du gerna se dig omkring för att inhemta idéer till trefliga lättsålda artiklar. Titta in till Williams affär i Hamngatsbacken. De för en hel del varor från S:t Eriks.[78] (...) Något sådant skulle nog lämpa sig för oss.

Vad gäller vaserna tycks Percy ha tagit beställningen på allvar. Det finns nämligen ett litet häfte bevarat med inte mindre än 56 olika vasskisser. Tre av dem är förbockade. Det är troligt att dessa skisser kan sättas i samband med Meyers brev. De härrör i så fall från sommaren 1924.

Norrlandsposten skrev 1935 (27/11) att Meyer utvecklade sitt företag till ett av de ledande inom branschen genom sin organisationsförmåga och affärsskicklighet – men också genom "sitt skolade konstnärliga omdöme". Vad gäller "konstnärligheten" finns inte mycket dokumenterat. Meyer ville t.ex. att Percy skulle göra kompositioner som var enkla och inte verkade för tunga. För att ge eftertryck åt sina åsiker hänvisade han till "den konservativa publiken" (5/7 1923). Kundreaktionerna bekymrade honom givetvis. Servisen "Ingrid" var enligt Meyer idealisk eftersom den accepterades av den kräsna publiken och samtidigt såldes så bra att en stor arbetsstyrka kunde hållas igång (3/8 1929).

"Ingrid" trycktes med koppargravyr – en sirligt utförd påfågel i brunt. Den färdiga bordsservisen (F) var billig men såg ändå "förnäm" ut, ett omdöme som Meyer gärna använde. När Percy skulle utarbeta dekoren "Ingrid" – berättas det – låste Meyer in honom i fabriksateljén och släppte inte ut honom förrän han var klar.

Men Percys sätt att arbeta var för det mesta mer enträget än dramatiskt. Han började med att göra småskisser. Det finns t.ex. ett stort antal fåglar, som möjligen kan vara förstudier till "Ingrid". Han använde i allmänhet småblock och arbetade om kvällarna medan han lyssnade på radion eller sällskapade med familjen. Han måste ofta haft pennan i hand under sådana kvällar, för det finns oräkneliga småblock bevarade med skiftande porslinsförslag. En del av dessa skisser är förkryssade och bladen har

51. Blyertsskiss av Percy till dekoren Ingrid.

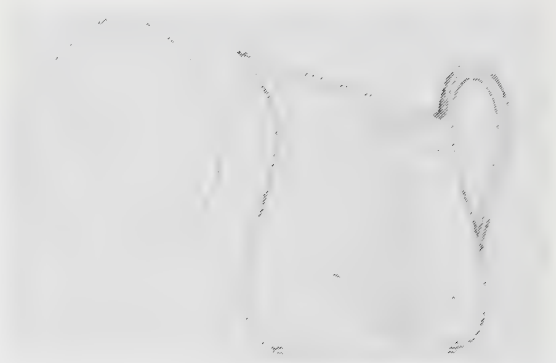
52. Skiss till dekoren Tre Blommor för serveringsfat modell Q. Av de fyra bårdvarianterna utfördes den högra.

lösgjorts, vilket tyder på att de varit i Gävle för granskning. Den vanligaste proceduren var den att Percy gjorde många varianter, bland vilka några togs ut för vidare bearbetning.

Många av dessa skisser – av t.ex. terriner och kandelabrar – ser mer ut som en lek med den traditionella formen än som allvarligt menade förslag. Men Percys sätt att fungera som ymnighetshorn kan knappast ha varit till nackdel för Gefle. Meyer och hans medarbetare sände tillbaka skisserna med förkryssningar och kommentarer. Kerstin Percy deltog på hemmaplan i dessa förberedelser med praktiska råd och synpunkter. Hennes roll var utan tvekan viktig, eftersom hon på ett tidigt stadium såg formerna i relation till deras användning.

Nästa steg i skapandet innebar ytterligare skisser i mer detaljerat utförande och i naturlig storlek. Ett litet antal sådana har påträffats från 20-talet, bl.a. utförda i kol. Från senare år finns mer professionellt utförda arbetsritningar, som visar föremålen ur olika synvinklar, med mått och viktiga detaljer noggrant angivna.

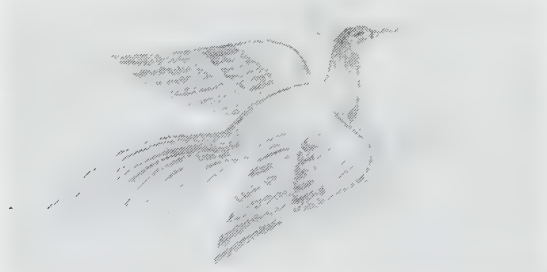
Det var efter dessa förebilder modellören arbetade. För gravörens arbete finns också bevarat en del förlagor,[79] bl.a. delar av dekoren "Exotica".



55. Arbetsritning av Percy till gräddsnipa för servisen Corona med angivande av mått och med kannans kontur sedd uppifrån, 50-talets början.

Bevarade är också en mängd s.k. provbitar, mest tallrikar, men också en del brickor och någon vas med dekorer i mer eller mindre slutgiltig version. Bland dessa finns ett fåtal exempel på av Percy egenhändigt målade motiv, t.ex. en guldfisk, signerad 1923. Han sökte sig också fram genom att teckna eller måla direkt på rågodsmodeller, och strängt taget måste ju den metoden ha varit den bästa för att få dekor och form samordnade.

53, 54. Exempel som visar överensstämmelse mellan blyertsförlaga och gravyr hos en detalj för servisen Exoticas terrinlock.



Det var först i de olika slutskeden då föremålen skulle skulpteras, glasyrer experimenteras ut, dekorer appliceras på godset och färgutslagen värderas, som Percy var tvungen att vistas på fabriken. Percy var noga med allt, ville att formen och i synnerhet färgen skulle bli precis som han tänkt sig. Att det fanns gränser för vad de tekniska medarbetarna kunde prestera hade han svårt att acceptera. Dessa – å sin sida – hade svårt att få konstnären att i förväg inse att resultatet inte alltid kunde bli som han tänkt sig. Att han saknade utbildning på detta speciella område, att han var främmande för fabriksrutinen begränsade naturligtvis hans möjligheter. Han ville helst arbeta på kvällarna när det var tyst i lokalerna.

Percy hade emellertid en stark tro på sitt eget berättigande och många gånger lyckades han driva igenom sin vilja. Men "sanningen" om vad som var bra eller dåligt stod tyvärr skriven i orderboken. Så här skrev Meyer efter den framgångsrika utställningen i Jönköping 1928 (10/7):

Gud ske lof äro nu våra utställningar ordnade och ha alla tre visat sig vara mycket bra. Ja så bra att våra konkurrenter visat en tydlig afvundsjuka. Mest framträdande äro motsatserna i Jönköping der ju alla fabrikerna hafva representativa utställningar. Gefle skiljer sig genom sin förnäma anordning betydligt från de andra, hvilket såväl Kåge och Odelberg som Almström [Gustavsbergs och Rörstrands chefer] med sorg som tydligen visades, erkände.

Härför ber jag få tacka dig på det hjärtligaste.

Men vid ett senare tillfälle (8/1 1934) är tonfallet irriterat och brevtexten fylld av förebråelser. Meyer påpekar bl.a. att Percy inte tillfört fabriken några egentliga nyheter sedan Stockholmsutställningen 1930, han kan inte modellera, han har en osäker palett, han bryr sig inte om massgodset och därför har Gefle överflyglats av sina konkurrenter:

Vad Du har att göra under kommande år är, att komma med nya impulser och åter söka sätta fart på den konstnärliga avdelningen. Kan Du inte göra det under kommande år, måste Du ursäkta oss om vi se oss om efter en annan lämplig konstnär.

Percys svar på detta brev var – att döma av ett bevarat utkast – en bitter vidräkning med fabriksledningen och med den brist på samförstånd som förgiftat stämningen bland medarbetarna alltsedan Stockholmsutställningen.

Ett år senare sålde Meyer fabriken och hans hotelser kunde följaktligen inte verkställas.

Reklam och lansering

Gefle Porslinsfabriks reklamtexter återfanns till att börja med främst i ortspressen. I samband med mässor och utställningar på annat håll utvidgades annonseringen. Texten varierade beroende på vilken läsekrets man vände sig till. I Slöjdföreningens tidskrift betonades t.ex. framgången i Paris 1925, och i huvudstadspressen talade man om att Gefle tillverkade "vackrare vardagsvara".

En mycket omväxlande kampanj gjorde Gefle i branschtidskriften "Glas och Porslin" 1930–31. Först presenterades fabriken och dess historia samt namnen på disponent, driftsingenjör och konstnär. Därefter följde de olika produkterna månad för månad. Vad som visades var uteslutande Percyarbeten, men konstnärens namn nämndes sällan, inte ens alltid när det gällde så uppmärksammade serviser som "Exotica" och "Haga" (Q).[80]

I branschtidskriften "Glas och Porslin" kan man också jämföra hur de andra porslinsfabrikerna lanserade sin tillverkning. Gustavsberg förefaller i detta sammanhang långt mer angelägen att framhäva

Gefle Porslinsfabriks populära "svarta porslin".

Utan tvivel har det svarta porslinet från Gefle Porslinsfabrik blivit allas favorit och det kan man ej förvåna sig över.

Ej blott Artisten Percys läckra modeller, utan även den förnäma svarta glasyren å dem, har förlänat varje pjäs charm och förnämt utseende.

Tag en av fabrikens vackra vaser och sätt i den några tulpaner eller nejlikor, om man ej rent av vill fylla dem med rosor, och Ni skall få en prydnad för det mest fordrande hem.

Pröva en av fabrikens blomskålar, som tillverkas i tvenne storlekar, och Ni får en prydnad för Edert middagsbord som tillfredsställer den mest kräsna smak.

Fyll en av fabrikens mångfaldiga skålar med vacker frukt och Ni får en praktfull bild av natur och kultur, väl parad.

Ett svart fat med kokt hummer eller fylld med läckra kräftor är mycket dekorativt.

En thebjudning med servisen i svart, i enlighet med ovanstående kliché, låter tala om sig och ger gott betyg åt värdinnans förfinade smak och förmåga att arrangera trevliga bjudningar.

Bästa beviset för "Gefle svarta porslins" popularitet är, att över hälften av de i Sv. D:s borddukningstävlän å Nordiska Kompaniet dukade borden helt eller delvis voro prydda med dessa alster.

Tag hem denna nyhet, skylta väl med det och såväl Ni som Edra kunder komma att bliva tillfredsställda.

Gefle

Gefle Porslinsfabriks A. B.

56. Annons med text av direktör Waldemar Meyer i tidskriften Glas och Porslin 1930. På fotot visas teservis Q, vas R och skål F, samtliga litet äldre modeller, som här lanseras som nyheter i den svarta glasyrens pikanta maskering.

konstnärsnamnet. 1930 och 1931 nämns Percy fyra gånger av tolv, medan Kåge nämns tio, respektive åtta gånger av tolv. Det verkar således som om Percy blev styvmoderligt behandlad i dessa annonser, och det är inte otänkbart att det låg taktiska skäl bakom utformningen av texten. Annonserna skrevs av olika personer vid företaget, men aldrig av Percy själv. Enligt uppgift är det Meyer som skrivit texten om Gefles svarta porslin i "Glas och Porslin" 1930.

Utställningar och skyltning betydde mycket under dessa konstindustrins pionjärår. I viss mån ersatte väl skyltningen senare tiders heminredningsreportage. Liksom texten i ovanstående annons söker ge en bild av hur varan fungerar i olika sammanhang, blev skyltningen nu alltmer inriktad på vardagens och festens funktioner. Det var detaljhandlaren som svarade för denna, och det är till honom Meyer vänder sig med sin uppmaning att skylta väl.

Slöjdföreningen som under 20-talet lagt ned ett energiskt arbete på att förbättra utseendet på konstindustrins produkter, blev så småningom varse att den viktiga propagandan inte nådde fram till den breda massan. Det tycktes finnas något slags glapp i systemet. Vid 30-talets början hade SSF lokaliserat felet. Det var handeln som bromsade utvecklingen. Föreningen genomgick nu återigen en omorganisation, vilken bl.a. skulle underlätta samarbetet med försäljarna.[81] I tidskriften, som från 1932 heter Form, visades bilder på hur skyltning skulle göras och många artiklar skrevs om distributionens problem.[82] Men resultatet tycks ha blivit klent. Gotthard Johansson och Gustaf Näsström gjorde under 30-talet, var för sig, anonyma testbesök i olika glas- och porslinsaffärer, varvid båda fann att de gångna årens smakpropaganda haft förvånansvärt liten effekt.[83]

Vid sidan av de många småbutikerna fanns det i storstäderna några firmor som hade större möjligheter att bereda plats åt det nya, t.ex. Nordiska Kompaniet i Stockholm, Ferdinand Lundqvist i

57. Gefle Porslinsfabriks utställning i NK:s ljusgård 1931. Den stora skulpturen är Ivar Johnssons Karusellhästen från 1930. Foto i Nordiska kompaniets arkiv i Nordiska museet.

Göteborg och Gustaf Löfberg i Malmö. Hos dessa firmor skedde en mer tidsmedveten satsning. De drog nytta av smakpropagandan, liksom av den uppmärksamhet pressen ägnade deras utställningar. NK hade t.ex. en stor Gefleutställning i ljushallen 1931, och detta blev inledningen till ett fortsatt samarbete mellan fabriken och varuhuset. Här gjordes omfattande Gefleutställningar 1936, 1938, och 1943. I detta sammanhang bör också nämnas att tidskriften Boet i Göteborg vid sidan av sin redaktionella verksamhet även ägnade sig åt försäljning – bl.a. av Percy-keramik.

Under de första åren av Percys anställningstid – ungefär fram till 1930 – var fabriken uppenbart angelägen att visa upp sin nye konstnärlige ledare. I 1920-talets priskuranter framhävs Percys namn och SSF-stämpeln förekommer flitigt. Denna kontrollmärkning fungerade som en sorts kvalitetsgaranti, som givetvis också kunde användas som reklam. Men efterhand tröttnade konstindustrin på att låta SSF kontrollera sina varor. Det är möjligt att Stockholmsutställningen 1930 spelade en viss roll för denna utveckling, eftersom en del konstindustriella företag kände sig svikna av kommissariatets radikalisering av programmet. Inom SSF var man också medveten om att tiden var mogen för en avveckling av "hallstämplingen".[84] Från Gefleporslinet försvann denna stämpel efter 1930. I 1931 års priskurant nämndes varken Percy eller SSF.

58. Förlaga av Percy till Geflestämpel med SSF:s kvalitetsstämpel som användes fram till 1931.

I kuranterna vände sig fabriken till grossister och detaljhandlare. Försäljningen var också beroende av personliga kontakter som ett självklart komplement till annonser, prislistor, skyltning och eventuella tidningsartiklar. Meyer berättar i ett brev 1929 (3/8) att han själv tänkte ta hand om presentationen av denna hösts nyheter i Stockholm. Han hade därvid ordnat ett särskilt rum åt Percys arbeten på sitt hotell. Han hoppades att Nils G. Wollin och eventuellt Gregor Paulsson skulle komma och se utställningen. Percy blev således fabrikens ansikte mot kulturetablissemanget. Men när man i branschtidskriften vände sig till uppköparna, tonades hans medverkan ned.

Percys andel

Det vore naturligtvis önskvärt att kunna fastställa det *kvantitativa* resultatet av Percys verksamhet vid Gefle. Men en objektiv uträkning är omöjlig bl.a. därför att det saknas modellböcker, orderböcker och fakturor från de aktuella åren. Med ledning av priskuranterna är det dock möjligt att på ett ungefär räkna ut Percys andel av främst antalet *modeller*.

Bordsserviserna med sina 58 eller 59 delar har härvid räknats som en enhet och beräkningen har gjorts efter titlarna i kuranten. Det betyder att – undantagsvis – samma föremål presenteras mer än en gång som skilda modeller. (En skål och en bringare i en bordsservis kan t.ex. förekomma separat som "grötservis".) Beräkningen har vidare gjorts efter uppgifterna i huvudkatalogerna, vilket innebär att ett litet antal föremål som endast noterats i supplementen inte har tagits med.

Percys andel av antalet modeller vid Gefle 1924–52

År	Totalt	Av Percy	Andel i procent
1924	215	14	6,5
1927	226	33	14,6
1931	384	115	30
1936	351	138	39,3
1939	414	178	43
1948	260	109	41,9
1952	275	133	48,4

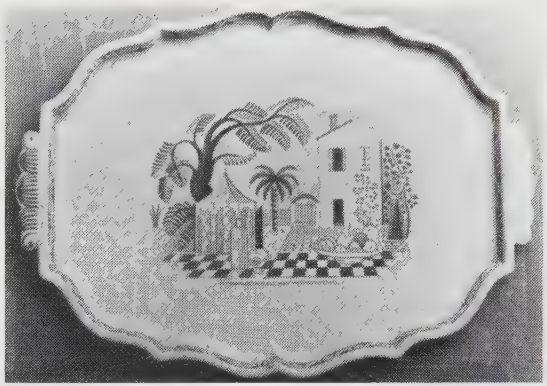
Antalet dekorer är svårare att överblicka. En beräkning av enbart bordsservisdekorer ger dock följande resultat. Färgvariationer, t.ex. "Tre Blommor" *brun* eller *blå*, räknas som självständiga dekorer.

Percys andel av antalet matservisdekorer vid Gefle 1924–52

År	Totalt	Av Percy	Andel i procent
1924	29	1	3,4
1927	32	7	21,9
1931	51	21	41,1
1936	73	41	56,2
1939	47	25	53,2
1948	19	9	47,4
1952	29	8	27,6

Bästsäljare och sämstsäljare

En del av Percys skapelser blev försäljningssuccéer, andra försvann efter kort tid. Det var ingen regel att det som fick mest beröm i pressen också gick lättast att sälja. En servis som såldes dåligt var i allmänhet dömd att utgå.

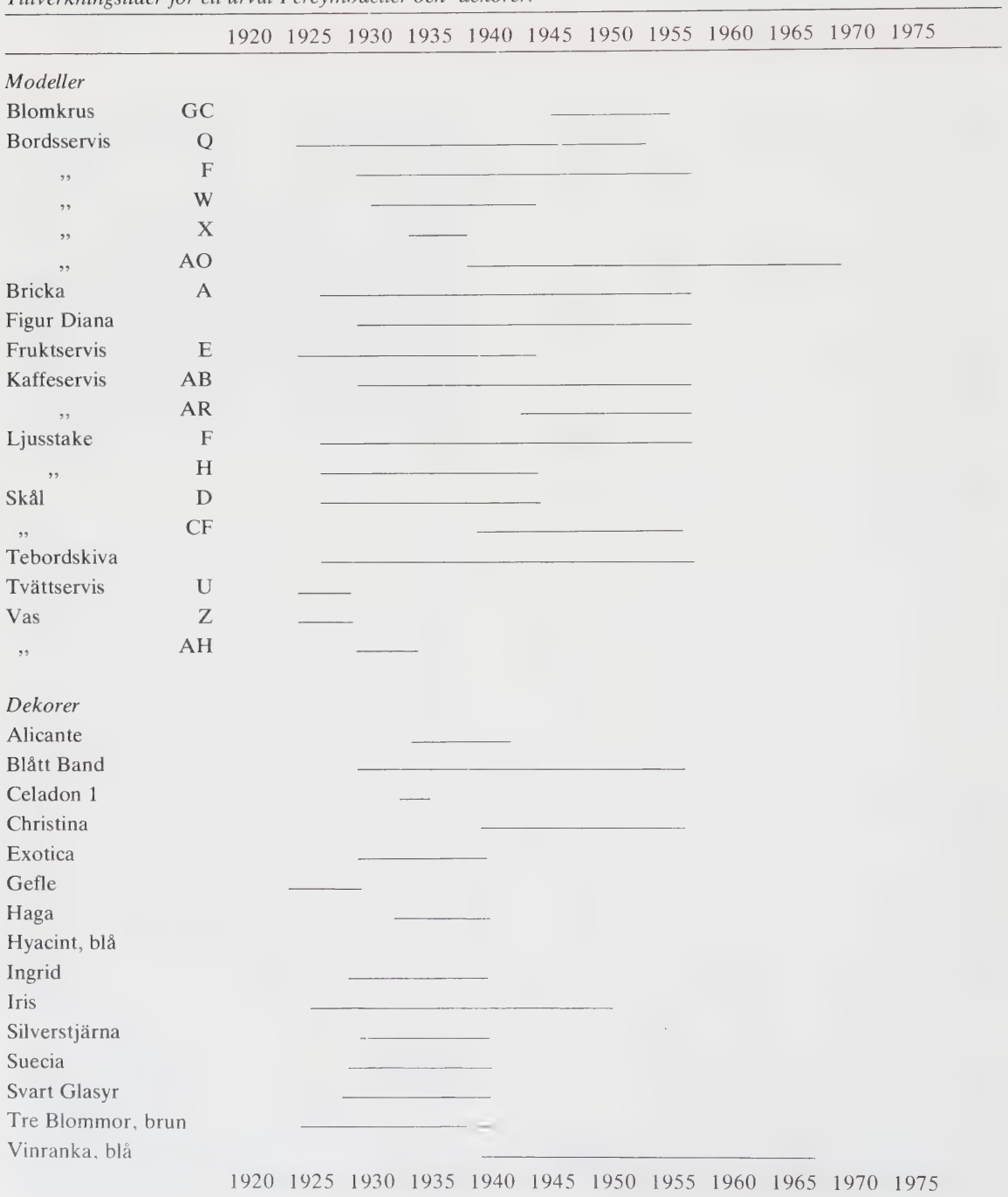


59. Bricka med modellbeteckningen A med ett handmålat motiv från 20-talet.

"Tre Blommor" började säljas 1927 och tillverkades fram till 1943. Modell Q existerade ännu längre. Den skapades 1923 för "Gefle" som snabbt lades ned, men modellen fanns kvar ända till 50-talets mitt, alltså i mer än 30 år. Modellerna hade i allmänhet längre livstid än dekorerna som lättare och med mindre kostnad kunde bytas ut. 30-årsgränsen överskreds också av modell AO med dekoren "Blå Vinranka", av ljusstaken F och brickan A.

Bland dekorerna hade "Iris" en anmärkningsvärd livslängd. Ändå är den mycket sällsynt och kan knappast ha tillverkats i stora upplagor. Troligen kunde den endast fås mot beställning – så länge det fanns någon kvar som kunde klara att måla den. Åren kring 1946 gjordes en omfattande lagerrensning på fabriken. En mängd modeller och dekorer från 20- och 30-tal försvann. När en modell utgick ur sortimentet innebar det i regel att formarna slogs sönder för att bereda plats åt nya. Det enda som kunnat bevaras är kopparplåtarna till en del tryckta dekorer samt någon enstaka form, bl.a. till "Diana".

Tillverkningstider för ett urval Percymodeller och -dekorer.



5. Kring 1930

"Idel billigt gods"

Den berömda Parisutställningen 1925 innebar både kulmen och slutet på efterkrigstidens formideal. Någonting mer tidsenligt och lättillverkat var redan i sikte.

Sommaren 1928 – mitt under arbetet med utsmyckningen av Kungsholm – fick Percy ett brev från Meyer, (10/7) där denne bad om förslag till vad han själv kallade "idel billigt gods". Meyer hade läst igenom en "broschyr" av Nils G. Wollin, hos vilken han dels tyckt sig ana en kritisk hållning gentemot Gefle, dels funnit stöd för sin egen åsikt att industrierna måste göra sin tillverkning mer homogen. Meyer:

För att jag skall kunna uppnå mitt mål härvidlag måste jag dock hafva din hjälp och vill med dessa rader bedja dig härom. Vi måste *ovillkorligen* hålla oss i främsta planet genom väl uttänkta och utförda goda hushållsartiklar.

Jag har tänkt mig först och främst en ny *billig bordsservis*. Det af dig ritade mönstret skulle jag vilja låta ligga ett slag och i stället försöka få fram ett lättare mönster, då vi ju ha flera fulla dekorer förut.

Ett *köksgarnityr* komponeradt af dig kommer ovillkorligen göra sig. Härtill skall äfven finnas bringare och karottsats.

En *god billig kopp* för massfabrikation.

Någon *billig tvättservis*, senapskanna, m.fl. småsaker för bordet till servis Q mod äro önskvärda.

Ett par *billiga blomkrukor* äro nog af nöden. Som du ser idel billigt gods. Du får ej bli ledsen häröfver och kan du vara öfvertygad om att dessa artiklar kommer göra dig fullt så mycket heder som de aldra finaste konstverk.

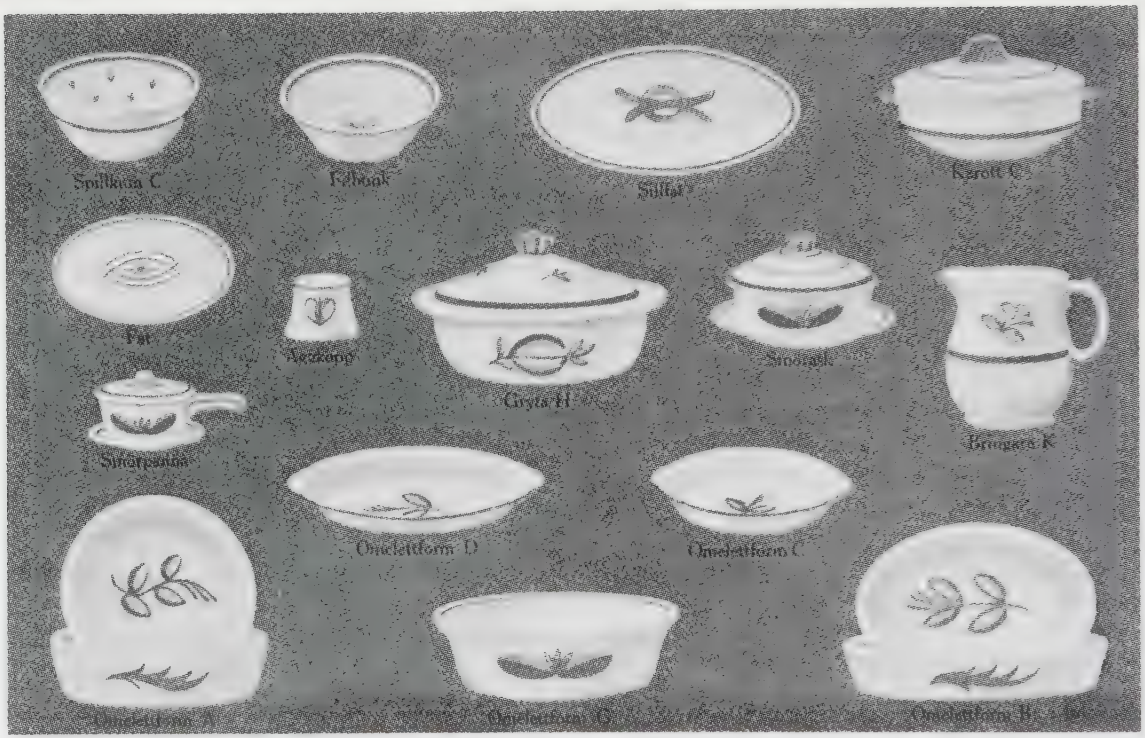
Percy hade ju vunnit både medaljer och ryktbarhet åt Gefle under de år han arbetat där. Hans svar tycks inte ha inneburit att han genast fogade sig efter Meyers vilja. En kort tid senare kom nämligen ett nytt brev (31/7) där Meyer med kraft fastslog att fabriken inte behövde några nya lyxvaror. Percy borde i stället ägna sina krafter åt att bli klar med soppterrinen till den nya servisen.

Vad gäller Wollin och hans "broschyr" rörde det sig troligtvis om en artikel i Svensk Hantverkskalender 1928 med titeln "Svenskt glas och svensk keramik". Här är dock Wollin mycket positiv till Gefle (s. 145):

Tydligt framgår det av ateljéarbetet, att man utbildat en kvalitativ arbertarstab, som med både kunskap och känsla producerar Percys kompositioner. I detta hänseende står Gefle Porslinsfabrik i främsta ledet.

Ungefär likartade synpunkter för han fram i "Hemmet och den moderna smaken i Sverige" (s. 199 ff). I Hantverkskalendern ägnar han visserligen mer utrymme åt Gustavsberg, men hans analys är här mer kritisk. Bl.a. anser han att Kåges konstnärliga insats blivit isolerad genom bristande handlag hos ateljéarbetarna, och när han bläddrar i fabrikens priskurant för 1927, finner han att "man måste leta efter de konstnärligt högtstående produkterna". Hans allmänna slutsats är att porslinsfabrikernas tillverkning blivit ojämn och att det konstnärliga inflytandet borde utsträckas även till de billigaste varorna.

Percy fogade sig så småningom, och fabriken började lägga upp ett lager av hushållsartiklar med en varierande handmålad, blå dekor, vilket framgår av en bild i 1927 års priskurant. 1931 fick alla dessa föremål en homogen dekor, "Blått Band". Samtidigt lanserade fabriken en helt ny bordsservis, F, som gjordes lägre och rakare än Percys tidigare serviser. Också den dekorerades med "Blått Band", och på så sätt erhöll man en sammanhängande "familj" av hushållssaker och servisgods. En kaffe- och teservis (A) tillkom också. Meyer fick således sin "billiga kopp". Den kostade 7:50 dussinet.[85]



60, 61. I 1927 års priskurant lanserade Gefle en serie handmålade hushållsartiklar med dekorer som ger ett pittoreskt improviserat intryck. Fyra år senare hade man skapat rättning i leden med hjälp av Blått Band i standardiserad handmålning enligt tidens ideal. Kopp av modell A.

Tidigare Percyserviser hade knappast tillhört de lägsta prisklasserna. Vid försäljning av servisporslin använde sig Gefle 1931 av tolv olika prisklasser. Ett dussin tallrikar kostade i lägsta klass (4 1/2) 4:50, i högsta (75) 90 kronor (borde logiskt ha varit 75 kronor). Tidigare hade Percy haft endast en servis i klass under 14, nämligen "Astrid" (P) i klass 6 1/2. Alla hans övriga serviser hörde från början till fabrikens dyraste. "Tre Blommors" tallrikar kostade t.ex 14 kronor dussinet (se vidare dekorregistret).

Men nu skulle det bli annat av. Den nya servisen F inriktades på billiga utföranden. Därmed inte sagt att de skulle se billiga ut. Den första dekoren var den tidigare nämnda "Ingrid" i svart koppartryck från

1929 (s. 71). 1930 kom "Paviljong", ett diskret "orientaliskt" motiv i blått koppartryck. Båda såldes i klass 6½. "Blått Band" var handmålad och blev därför något dyrare.

F fick under 30-talet anmärkningsvärt många dekorer, alla i prisklasserna 6½–10½. Hit hörde de stämpeltryckta dekorerna "Vera", "Vesta", "Smyrna" samt "Lili" och "Veronica" med handmålade blommor i blått. Efterfrågan måste ha inspirerat till fler variationer också för andra modeller. För R gjordes "Gult Band" och "Linnea", en handmålad blomma i brunt.

Till Stockholmsutställningen 1930 skapades ytterligare en billig servis, U, med två dekorer, "Kerstin", ett rikt mönster av blommor och gräs i grönt koppartryck samt "1055", som bestod av en mörkbrun, strålformig, enkel blomma. U är ganska lik den ungefär samtidigt komponerade modell W, men prisskillnaden mellan de båda serviserna blev väldig: ett dussin tallrikar av "1055" kostade 10:50, av "Silverstjärna" 70 kronor. Kanske var det meningen att likheten med den fina servisen skulle locka köpare till den billigare. Det finns ytterligare exempel på sådana likheter, bl.a. mellan "Tibet" (billig) och "Exotica" (dyr) och mellan "Lido" (billig) och "Gloria" (dyr).

Under 30- och 40-talet lanserade Gefle ytterligare två bordsserviser i låga prisklasser, Y och AF. Y var ganska låg med smala tallriksbrätten. En tunn profilering var modellens enda utsmyckning. AF hade mjukare och mer "flytande" konturer än Y. För Y ritade Percy ytterligare ett par dekorer, den gröna "Lido" (kl. 8) samt den mer exklusiva "Gloria" (kl. 18), vars band målades med platinafärg. En annorlunda Y-dekor var "Röd Ranka", en rödrosa krans, inramad av ränder. Dekoren "Arild" (Y) var snarlik de tidigare nämnda "Veronica" och "Lili" och samma idé – en blå blomma mot blåtonat gods – återkom hos "Lorry" (AF).

Man kan sannerligen fråga sig hur så många likartade dekorer kunde säljas samtidigt. En förklaring var kanske att de ständigt pågående utställningarna drev upp tillverkningstakten. Stockholmsutställningen var nära förestående och 1929 öppnades världsutställningen i Barcelona. Gefle sände ned ett urval Percyporslin, och konstnären fick denna gång tillfälle att besöka evenemanget eftersom Meyer gav honom ett resestipendium, som räckte till en sjuveckors Europaresa för honom själv och hustrun.

Keramisk dagbok 1929

Percy hade inte varit utomlands sedan 1922, men nu gjorde han sin första stora keramiska resa. Målet var att besöka både museer, försäljningsställen och fabriker Europa runt. I bagaget hade han 13 olika introduktionsbrev från Erik Wettergren, med vars hjälp han skulle få tillträde till de intressantaste industrierna.

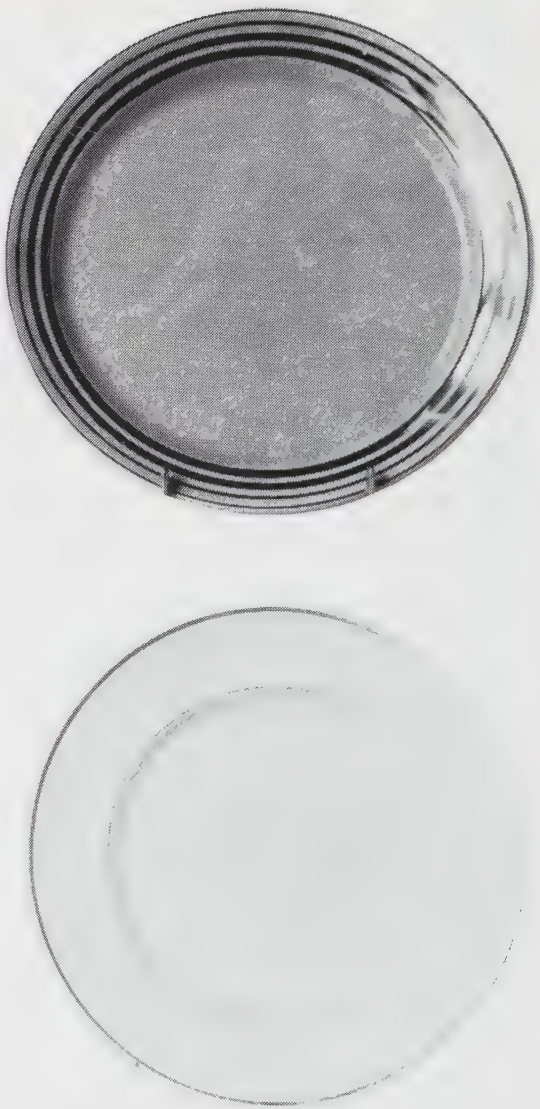
Således besökte han den Kongelige Porcelainsfabrik i Köpenhamn, Staatliche Berlinmanufaktur, porslinsfabriken i Meissen samt flera likartade studieobjekt. Han såg också vad som detta år var senaste nytt från Sèvres och Limoges, studerade Luca della Robbias verk i Florens och de moderna fajanstillverkarna i Faenza. I Wien besökte han Wiener Werkstätte, och resan avslutades med vandringar genom de enorma samlingarna i Wien, Dresden och Berlin. Det ambitiösa reseprogrammet omfattade mycket mer än vad som här kan räknas upp, dock med ett anmärkningsvärt undantag: Han besökte aldrig Bauhaus – som 1929 låg i Dessau sydväst om Berlin – och hade heller inget introduktionsbrev dit.

Meyer hoppades säkert att Percy skulle återvända med nya användbara idéer, och han ålades därför att skriva en reserapport över vad han såg. Han samlade sina intryck i korta minnesbilder, vilka han i allmänhet skrev ihop under resorna mellan de olika platserna. Av detta växte så småningom fram en sorts keramisk dagbok, vilken innehåller många värdefulla upplysningar om konstnärens åsikter vid den här tiden.

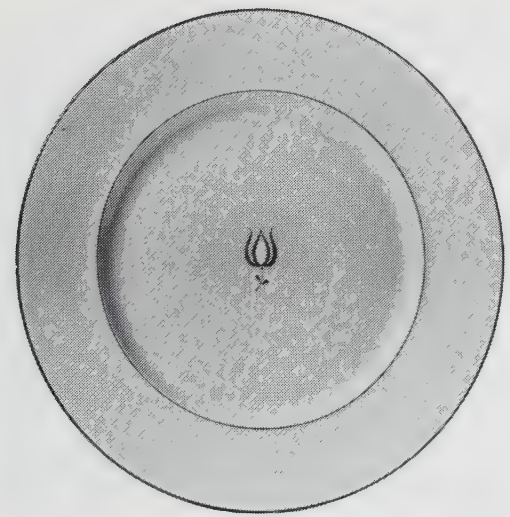
Han studerade t.ex. med stort intresse en mängd olika typer av stengods. I Köpenhamn beundrade han Jais Nielsens monumentala vaser i grov massa, liksom Gunnar Nylunds verk "i vackert kyligt grå ton".[86] I Paris sökte han få tag på någon pjäs av den franske stengodsmästaren Emile Decoeur, men priserna på det som erbjöds var för höga. I Dresden såg han en samling kinesisk keramik, som gjorde honom hänförd. I ord sökte han beskriva den underbara verkan som nåddes genom att en svartbrun simmig glasyr täckte en lätt reliefornerad yta. Han var uppenbart mer intresserad av kinesiska arbeten från Sung än av Meissenfabrikens "sötsaker i porslin".

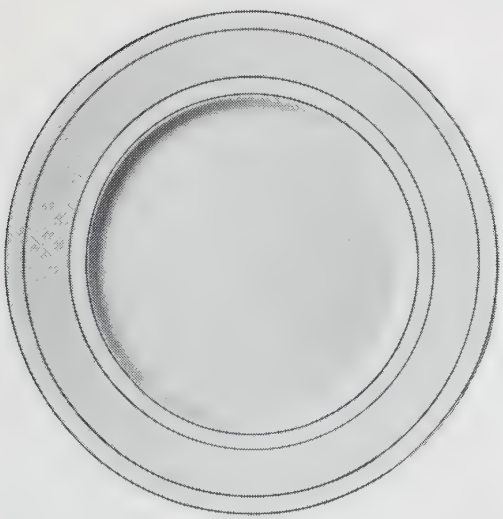
I Berlin såg han en stor samling orientalisk keramik, bland vilken särskilt den persiska gjorde honom entusiastisk med sina blå och turkosfärgade glasyrer. Med jämna mellanrum fick Gefle en känga för vad fabriken, enligt Percy, *borde* kunna tillverka, t.ex. stengods. Kritiken mot Gefle är också underförstådd när han beskriver hur skickligt porslinsdekoratörerna arbetade i Danmark och Frankrike.

Bland modernt hushållsporslin var det inte mycket som fann nåd inför hans ögon. De tidigare så berömda Wiener Werkstätte gjorde honom besviken. I Berlin noterade han dock en vackert ordnad utställning vid Staatliche Berlinmanufaktur: "Jag såg flera vackra saker där, bl.a. en teservis med punktdekor af guld af mycket god verkan." I Paris



62, 63. Under 1929 års resa genom Europa hämtade Percy inspiration hos främst de franska porslinstillverkarna. Längst upp en tallrik av Jean Luce, 1930. Nationalmuseum. Nedan en tallrik av Percy, Silverband, i blekgrön celadonmassa för modell X.





64, 65. 1933 lanserades dekoren Celadon, vars tillverkning innebar att en ljus grågrön massa övergöts med genomskinlig tennglasyr. Som bakgrund har den inspirerat Percy till så många utsökta dekorer och dekorförslag. Längst upp Panama från 1937, därunder Pärla från 1943, båda för modell X.

fäste han sig också påtaligt vid några nya serviser från Limoges. De var utförda i blekgrön, gul eller gråtonad massa, och dekorerna – i den mån de alls förekom – bestod av band, linjer eller strama ornament, ofta i silver.[87]

Det är osäkert om Percys keramiska reseberättelse nådde Gefle i oredigerat skick. Kanske mildrade han sin kritik vid renskrivningen. Det är endast de ursprungliga anteckningarna som bevarats i en skrivbok, där texten då och då bär vittne om tågets skakningar.

Men studerar man Percys arbeten under 30-talet, märker man att en del keramiska idéer som föddes under resan lämnat spår i nya serviser och prydnadssaker. Ganska snart efter hemkomsten lyckades han förmå fabriken att låta honom rita förslag till stengods. Och bland årtiondets mest uppmärksammade Percyserviser fanns en stramt formad med blekgrön dekor, "Celadon" (X). Modellen utfördes även med ränder, stiliserade växtmotiv och monogram i silver eller svart – ungefär som det av konstnären beundrade franska porslinet.

Det intressanta med reseberättelsen är dock att Percy, som ju tidigare odlat en stil med svällande konturer och färgrikt dekorerade ytor, nu ville se former med enklare uppbyggnad och enfärgade glasyrer. Liknande tendenser fann man också hos företrädare för en uttalat funktionalistisk målsättning.

Percy och funktionalismen

Stockholmsutställningen öppnade sina portar vid Djurgårdsbrunnsviken i maj 1930. Konstindustrin gavs här ganska mycket plats, men det var arkitekturen som fick största uppmärksamheten i den debatt som omgav evenemanget. Utställningens målsätt-

66, 67. Gefle Porslinsfabriks avdelning på Stockholmsutställningen 1930 blev en färgstark kavalkad från de sju år Arthur Percy verkat som fabrikens konstnärlige ledare. Denna hylluppställning var han själv med om att arrangera.

ning blev radikalare under förberedelsernas gång. Vad som väntades bli en ärofylld fortsättning av Parisutställningen 1925 fick en annorlunda inriktning med sikte på billiga och standardiserade vardagsvaror. Porslinsindustrin med sin tungarbetade produktionsapparat hann inte med i förnyelsen och kom därför att framstå som mindre intressant än t.ex. Gunnar Asplunds utställningsarkitektur och en del rationellt förenklade inredningar och småhusförslag.

Den keramiska utställningen delades upp i två avdelningar, en "kollektiv", som visade goda varor till låga priser, och en "traditionell", där de olika företagen kunde tävla med varandra i konstnärlig formgivning. En nyhet var också katalogens presentation av de tekniska medarbetarna.[88]

Det finns ingen förteckning över vilka föremål Gefle deltog med, men ett par foton från den "traditionella" avdelningen ger en viss uppfattning om hur framträdandet tedde sig: Percys dominans var här påfallande.[89] En stor del av hans äldre arbeten fanns med, men nya för tillfället var dekorerna "Orient" (S), "Brunt Band" (R) och "Malva" (Q). En helt ny bordsservis, W, med två olika dekorer, "Suecia" och "Silverstjärna", hade också kommit fram. Att döma av uppgifter i pressen visades också den tidigare nämnda "Exotica" (Q).

Färgeffekten måste ha varit anslående. "Orient" var en currygul glasyr med dekor i grönt och vitt. Bredvid syntes "Suecia" i tenngrått och därintill den blekblå "Turkos". Bland prydnadsföremålen förekom en del exempel på den ännu populära svarta glasyren, och några av skålarna var antagligen dekorerade i grönt och svart. Alltsammans bör ha tett sig bra likt ett stilleben av målaren Percy. Han hade också själv varit med om att arrangera dessa hyllor.

Trots att Stockholmsutställningen ville rikta uppmärksamheten på serietillverkade vardagsvaror, hade porslinsfabrikerna inte kunnat undvara sina lyxprodukter. Till dessa hörde onekligen Percys båda praktserviser "Suecia" och "Silverstjärna". Men vid kollektivutställningen deltog Gefle sannolikt med en del av de billigare varor som Meyer tursamt nog beställt två år tidigare, t.ex. "Blått Band". Bland nyheterna märktes också en crèmefärgad servis med mörkbrun stjärna, den tidigare nämnda "1055" (U). Den omnämndes med stor uppskattning av Else Kleen (Gwen) i en utställningsrapport för Stockholms-Tidningen den 20 maj.

Med några undantag, främst märkbara bland glasutställarna, var den konstindustriella delen i sin helhet starkt präglad av 20-talets stiltänkande. Nu skulle emellertid en förändring ske, men på vilket sätt och till vad nytta?

Funktionalismen lanserades parallellt med ett socialt program som avsåg att lägga grunden till en bättre boendemiljö. För samtiden var det dock svårt att skilja mellan funktionalismen som *stil* och funktionalismen som *socialt program.*[90] Ett av de oftast framhållna exemplen på funktionalistiskt servisgods är Wilhelm Kåges "Praktika" från 1933. Den gjordes för små utrymmen. Hela servisen kunde staplas, och vissa delar hade flera användningsområden. Edward Hald ritade en hel del porslin även sedan han blivit berömd för sina glas. För Karlskrona Porslinsfabrik komponerade han t.ex. en matservis med modernt smala brätten, kryddbrukar med "greppvänliga" vertikala refflor och ett sockerställ, där bitarna ställdes på kant så att de skulle bli lättare åtkomliga. Hald skapade också en teservis med modernt strömlinjeformade konturer. En del av dessa föremål dekorerades med silverband, vilket

ger en effekt påminnande om stålrörsmöblernas blanka krom.

Percy gjorde ingen servis som kan jämföras med "Praktika". Men det kunde knappast ha uppfattats som nödvändigt från fabrikens synpunkt, eftersom "Praktika" var svårsåld.[91] Den visades första gången i Oslo på en utställning som hette "Svensk stil och standard 1933".

Här presenterade också Percy en ny servis, "Celadon" (X). Den byggde på en dekorativ idé som skulle göra den lik kinesiskt stengods med celadonglasyr. Glasyrkemisten Holmström hade lagt en genomskinlig blyglasyr över en lera som färgats blekt grågrön. Resultatet blev vackert, men inte särskilt hållbart. "Celadon" är emellertid en av Percys mest säregna skapelser, ett intressant exempel på en förändrad formuppfattning, där all dekorativ verkan utgår från helheten, inte från tryckta eller målade detaljer. Man kan säga att "Celadon" utvecklades ur en funktionalistisk estetik, men det innebar inte att den blev någon vardagsbetonad servis. Den lades ned efter endast några år.

I katalogen från Osloutställningen avbildas Percyserviserna "Vesta" (i färg) och "Veronica" (F), vilka var nya för året samt kaffe- och teserviserna A och AB med olika dekorer. Dessa varor såldes i medelhög prisklass, och katalogförfattaren Åke Stavenow konstaterade att Percy, som tidigare ägnat sin konstnärliga och keramiska begåvning åt dyrare serviser, nu även intresserade sig för billigare bruksvaror.[92]

Funktionalismen förde med sig en viss spartansk attityd till dekorer, som uppfattades som onödiga eller irrationella. De ansågs fördyra tillverkningen. Kåges "Praktika" förevisades ofta helt odekorerad, och hans stengodsliknande Farstagods var ett påtagligt exempel på en förändring, där den berättande dekoren ersattes av färg och struktur.

Av ovanstående kan man se att det inte alltid var lätt att avgöra om formgivningen från dessa år ser ut som den gör därför att det var förnuftigt, modernt eller billigt att låta den göra det. Troligen var det oftast fråga om en delvis medveten kompromiss. En viktig pådrivande faktor var dock att konstindustrin behövde konkurrenskraftiga produkter, och ett sätt att få fram billigare varor var att standardisera tillverkningen – samt att försöka få konsumenterna att uppskatta resultatet.

Vad gäller Gefle var det först mot slutet av 40-talet som fabriken verkligen minskade sitt sortiment. 1931 hade man 51 olika servisdekorer i 13 olika prisklasser. 1936 ökade antalet dekorer till 73. 1939 minskade antalet något, men först 1948 sjönk siffran till 19, något som hade direkt samband med den tekniska nyordningen i den nya tunnelugnen.

1940 gjorde Svenska Slöjdföreningen en enkät i tidskriften med anledning av att 10 år förflutit sedan Stockholmsutställningen öppnades. I Percys svar kan man bl.a. läsa följande:[93]

(...) funktionalismen i all ära – den har i sin avart "funkisstilen" satt förfärliga spår inom möbelindustrin, i textil- och tapetmönster etc. Inom porslinsindustrin gjordes nog vad som kunde göras för att följa med i galoppen. Sprutade schablonmönster i "funkis" var nu någonting särdeles. Se på alla hemska köksuppsatser, för att nu ta ett exempel!

Under åren kring 1930 hade han dock hållit tyst. Percy var ingen debattör, han yttrade sig ogärna

68. Stockholmsutställningens konstindustri hade ännu mycket kvar av 20-talets tillbakablickande, dekorativa stil. Tre år senare har standardiseringen nått längre, och även Percy accepterar att arbeta med billigare serviser i stramt hållna former. Längst ned t.h. ses modell X med Silverband samt Celadon. Från utställningen Svensk stil och standard i Oslo 1933.

offentligt. I resedagboken ser man att han var misstänksam mot allt som föreföll honom modebetonat och programmatiskt. En del moderniteter han mötte under vistelsen i Wien hade han kallat "dessa krystade former som hämtat motiv ur kubismen". Hans egen kubism låg nu nästan 20 år tillbaka i tiden.

Men var Percy motståndare till funktionalismen? Frågan är svår att besvara om man fattar funktionalismen som en idealistisk rörelse. Stilfunktionalismen ogillade han dock. Men även den äkta radikalism Stockholmsutställningen gav uttryck för innehöll ett slags hot mot hjärtpunkten i Percys verksamhet, mot den konstnärliga friheten vid fabrikerna. Kanske skulle konstnären bli obehövlig? I debattskriften "acceptera" från 1931 visas en bild av olika bruksvaror, bl.a. av en vit servis med enkla former (s. 121). Bildtexten lyder:

> Vardagsvarans självklara uppgift är att betjäna oss. Som mål för dess tillverkning måste vi sätta att den skall utföra sin tjänst inte bara nödtorftigt utan oklanderligt. Vi måste erkänna att ju bättre någon tjänar, ju mindre väsen gör han av sig. Vardagsvaran skall vara oss till nytta, anspråkslöst, stilla och vinnande.

1919 skrev Gregor Paulsson i "Vackrare vardagsvara" att industrikonstnären skulle underordna sig produktionen, men härifrån till den roll som nu skisserades, är dock ett visst avstånd. I sin avhandling om funktionalismen "Funktionalistiskt genombrott" påpekar P. G. Råberg (s. 320) att den nya läran innebar en helomvändning av inställningen till konstnärens uppgifter vid industrin och att funktionalisterna uppträdde som motståndare till de idéer som låg bakom skapandet av 20-talets "vackrare vardagsvara".

Att glas- och porslinsindustrins konstnärer hade anledning att känna oro är lätt att förstå om man tar i beaktande vilka arbetsuppgifter de huvudsakligen sysslade med. Deras identitet var efter 20-talets pionjärinsatser starkt förknippad med den originella och oftast av dem själva signerade formen. Vid de många utställningarna hade konstnärerna ständigt uppmuntrats att tävla inbördes och i högsta grad "göra väsen av sig".

Odekorerat eller sparsamt dekorerat porslin var emellertid ingen nyhet. Odekorerat flintgods förekom vid Gustavsberg och Rörstrand redan vid 1700-talets slut.[94] Senare blev odekorerat flintgods det billigaste alternativet. I Paulssons "Svensk stad I" (s. 135) påpekas att det enkla hushållsporslin som användes av de fattigaste grupperna i samhället vid 1800-talets mitt var odekorerat. Först senare – och då som ett uttryck för ökande välstånd – kom det dekorerade porslinet in i de enklaste hushållen. Gefle Porslinsfabrik erbjöd odekorerat flintgods i lägsta prisklass ($4^1/_2$) från 20-talets mitt. Percy hade inte anlitats för detta.

Vad de funktionalistiska reformatörerna tycktes begära var att det gamla "fattigporslinet" skulle bli den nya vardagsvaran. Det är lätt att föreställa sig vilket motstånd detta förslag måste ha väckt. I sitt sökande efter billigare produktionsmetoder förefaller porslinsfabrikerna varit redo att pröva hur långt de nya idéerna bar. Men att döma av resultatet för "Praktika" och – i viss mån – för "Celadon" var dessa första nyenkla serviser föga efterfrågade och den ekonomiska vinsten av rationaliseringen blev ringa.

Percy gjorde hårt motstånd mot en del av de nya spartanska idealen och mot mekaniseringen av vissa tillverkningsmoment, men han var inte totalt döv för den nya signalerna, i synnerhet inte om han tilläts tolka dem på sitt eget sätt.

1936 framträdde Gefle tillsammans med sitt nya

moderbolag Upsala-Ekeby vid en uppmärksammad utställning på Nordiska Kompaniet. Percy visade här en soppskål (i stället för en sopptallrik), vilket vid den här tiden uppfattades som en anmärkningsvärd nyhet. Den döptes till "skålrik".[95] Vid samma tillfälle ställde Gefle ut en Percyservis, som var sammansatt av *olik*färgade delar. Till svart kuverttallrik användes t.ex. ljusgrå mattallrik och vit soppskål eller så hade man grå soppskål och mattallrik till mörkblå kuverttallrik.

Vad Percy här gjorde var att han – just i enlighet med den funktionalistiska inredningsprincipen – sökte bryta upp från garnityrsystemet. Man skulle inte behöva köpa en hel servis i samma utförande, utan kunna sammanställa olika delar med skiftande färg och dekor. Fördelen låg i att man då kunde komplettera porslinet oberoende av tillverkaren. I presskommentarerna märker man att företeelsen – i hembiträdenas tid – inte uppfattades som självklar. Så här skrev Eva von Zweigbergk i Dagens Nyheter (20/10 1936) under rubriken "Ny Keramik på N.K":

> Det förutsätter ju nästan den estetiska husmoderns personliga ingipande vid varje dukning, men visst har systemet att inte vara bunden vid en hel servis många fördelar.

I priskuranterna ser man dock inte mycket av dessa färgvariationer. Någon systematisk tillverkning av t.ex. svarta kuverttallrikar och grå mattallrikar torde inte ha ägt rum. Av allt att döma var Percy den förste som lanserade dessa idéer i Sverige inom servisernas område. Men det är troligt att Elsa Gullberg också haft ett finger med i spelet (se vidare "Dukade bord" s. 97). Först 20 år senare tog Gefle på allvar upp idén i Percyservisen "Indiana" (s. 115).

69. Suecia med sina ljuva ängsblommor i blått och gult visar en stilförändring hos Percy mot en mer naturlig och naivistisk dekor, vilken här står i kontrast till modellens (W) barockaktigt svällande former. Terrinen var en av de mest uppmärksammade pjäserna på Stockholmsutställningen 1930.

Blommande 30-tal

Men det är inte "funktionalism" som var mest utmärkande för Percys 30-tal utan snarare en frodigt framväxande dekorflora. Med "Suecia" (W) lämnade han det preciösa 20-talet bakom sig och började arbeta mer naturtroget. Inte så att de små gula och blå blommor som förekommer här skulle vara fotografiskt återgivna, men skillnaden mellan t.ex. "Suecia" och "Tre Blommor" är påfallande.

Lyxservisen W skapades till Stockholmsutställningen. Modellen har en barockartad tyngd, främst märkbar hos terrin, bringare och såsskål. Utmärkande drag är den kraftiga godronneringen. En jämförelse med 1700-talsporslin ligger nära till hands. Intressant är också den tydliga anknytningen till metallsmide. De hos Percy ofta återkommande knäckmönstren har ju sitt naturliga ursprung inom detta område. Likaledes har godronnering och reff-

lor ett tekniskt samband med drivning av metallföremål. Modell W med dekoren "Silverstjärna" imiterar karaktären hos en silver- eller tennservis. Man skulle kunna kalla det en "uppvärdering". Senare såldes W med mindre och släta terriner, bringare och såsskålar. Men W förblev dock en ganska tung och exklusiv servis – i huvudsak såld som fruktservis eller för dekorativa ändamål.

"Suecia" såldes i prisklass 60, "Silverstjärna" i klass 75. 1933 försågs W med en litet billigare dekor, "Riviera" (kl. 18), med en mycket liten grön handmålad blomma samt den dyrare "Neapel" i gult och guld, snarlik konstgodsdekoren "Rex".

70. Te- och kaffeservisen AB skapad för Stockholmsutställningen 1930 – här med dekoren Grand från 1943.

Bland de originellaste skapelserna från 30-talets början märks té- och kaffeservisen AB. Formen knyter an till U- och W-modellerna, men en speciell effekt uppstår genom att godronneringen är "hopdragen" på mitten så att ett svällande rutmönster bildas. Servisen presenterades med varierande dekorer, av vilka de flesta är diskreta som t.ex. "Grand", som gjordes ljusgrå med guldrand. En blekturkos förekom också.

I samma graciösa stil som "Suecia" komponerade Percy "Malva" (Q), "Alicante" (S) och den ovan beskrivna "Riviera" (W), alla i grönt. Gult och grönt förekom ju redan hos Percys debutarbeten, och med utgångspunkt från dessa färger komponerade han en rad älskvärt blommande dekorer som "Haga", "Margareta" och "Artemis" (Q) samt "Alhambra" och "Florida" (W) som visades i New York 1939.

"Haga" och "Alicante" var Percys personliga favoriter. "Haga" har som genomgående motiv en gul fjäril på grön kvist. Den visades i London 1931, vilket ledde till en beställning från engelska hovet av hela servisen. "Alicante" dekorerades med gröna småkvistar som bildar rankor kring brätten och kep. "Haga" kan jämföras med Kåges "Tussilago". Här finns något av samma naturlighet i arrangemanget, men Percys servis lyckades inte erövra marknaden i lika hög grad som den kända Gustavsbergsservisen, som såldes fram till 1952.[96]

Det kan påpekas att många av dessa dekorer skapades för de äldre servismodellerna Q och S, vilka härigenom framträdde i ny dräkt. Flertalet av dem är sällsynta. "Haga", "Alicante" och "Suecia" såldes ett stycke in på 40-talet, men säkert i mycket små upplagor. Extremt kort livslängd hade "Louise" (W), en handmålad spröd ranka i sepiabrunt. Den komponerades för Gefles deltagande i konstindustriutställningen i Bryssel 1935, men lades ned kort därefter.

Konstgods

Den funktionalistiska estetiken inriktades på materialets naturligt dekorativa egenskaper. Glas skulle t.ex. inte göras till bakgrund för gravyrer, utan framhävas som stelnad, genomskinlig massa. Detta äkthetskrav innebar att man gärna gjorde skillnad mellan konst och bruksvaror enligt principen att en stol är en stol, ett konstverk ett konstverk.

En sådan "naturlig" verkan uppstod inom kera-

miken genom glasyr och form i förening. De nyansrikaste glasyrerna nåddes inom högbränd keramik. Det var därför följdriktigt att 30-talet förde med sig ett nyväckt intresse för stengods. Men även lågbränd keramik – t.ex. flintgods – framställdes gärna med tonvikt vid glasyreffekter.

På Stockholmsutställningen visade Gefle en trädgårdskruka av Percy, som kallades "Funkis". Mer än halvmeterhög och glaserad i grönt markerade den en ny formsträvan hos konstnären. En jämförelse mellan hans dekorativa arbeten från åren kring 1925 och likartade arbeten från 30-talet visar en förskjutning mot mer skulptural form. Typiska exempel – utom ovannämnda kruka – är bl.a. pipskålen D från 1928, tobaksburken A från 1929, den trådrulleliknande ljusstaken I från 1930, vaserna BG och BI från 1933 samt pipskålen BO från 1936.

Dessa föremål var inte i första hand avsedda för dekor. Den svällande skulpteringen ersatte dekoren. Förändringen innebar dock inte att Percy kastade om rodret och seglade i motsatt riktning mot förr. Ett av hans allra första arbeten, fruktskålen C från 1923, angav ett återkommande tema i hans formvärld. Och nu – t.ex. i skålen D från 1928 – gick han ett stycke längre och lät den kraftiga godronneringen bli huvudsak. (Intressant nog återkom han ännu ett par gånger till samma idé: 1936 i skålen BO, som har lägre och mer böljande konturer, 1939 i skålen CF, där själva temat är på väg att lösas upp mot något som mer liknar en tygbit än en porslinsskål.)

Andra typiska exempel från denna tid är blomkrusen A, B och C. Den lilla kannan B ser inte särskilt funktionalistisk ut, men som blomvas fungerade den utmärkt. Den skymtar också ofta i Percys måleri.

1936 års priskurant saknar uppställning av "handmålade konstsaker". En stor del av det äldre sortimentet är omfotograferat och de flesta föremålen visas nu utan dekor, vilket ger ett missvisande intryck av enhetlighet. Nästan alla konstsaker salufördes med en frostig blekgrön glasyr, 1777, en mycket populär skapelse av Björn Holmström. Percy lyckades inte hindra att denna glasyr också användes till hans egen keramik.

Stengods

Den stora nyheten för Percys del var att han äntligen lyckades förmå Gefle att satsa på en begränsad tillverkning av stengods. Att han först nu vann gehör berodde säkert på att tidpunkten var gynnsam: 1928 öppnade Nationalmuseum en uppmärksammad utställning av äldre kinesisk keramik.[97] Inom kritikerkåren framträdde en keramisk Kinaspecialist, Nils Palmgren.[98] Även de övriga skribenterna, bl.a. Gotthard Johansson och Gustaf Näsström, ägnade stort intresse åt de stengodsutställningar som nu visades. Slöjdföreningens tidskrift knöt självfallet an till det

71–74. I skålarna C, D, BO och CF från respektive 1923, 1928, 1936 och 1939 kan man avläsa något om Percys (och hans samtids) formala utveckling. Tecknat av Paul Percy 1980.

75. Percys första stengodsarbeten präglades av enkelt kraftfulla former och effektfulla kontraster mellan den röda leran och de ljusa, delvis genomskinliga glasyrerna. Den här bilden visar ett urval för SSF:s vandringsutställning 1935–36. Foto i Gefle Porslinsfabriks arkiv.

nyväckta intresset. Vid Stockholmsutställningen vann Wilhelm Kåge stor framgång med sitt stengodsliknande Farstagods och 1932 gjorde Gunnar Nylund en uppmärksammad Sverigedebut genom att på Galerie Moderne i Stockholm visa *industri*tillverkat stengods från Rörstrand.

Percy debuterade som stengodskeramiker 1934 på en konstindustriell samlingsutställning på Liljevalchs (kat. 106). I pressen ägnade man vid detta tillfälle mer uppmärksamhet åt hans nya serviser, men Nationalmuseum köpte en bål (*A1*) i rödbrun lera, övergjuten med tunn vit glasyr. Dekoren är skuren i svag relief och den röda leran framträder i de upphöjda partierna med anslående verkan.

Denna typ av stengods blev utmärkande för Percys första försök inom området. Den vita glasyren (2560) användes flitigt, och den skurna dekoren utfördes i många varianter. 1936 års priskurant visar en rad vaser och skålar som tillverkades efter samma principer. Den skurna dekoren är lätt stiliserad, en

modern variant av en uråldrig kinesisk idé. Ytterligare ett par stengodsglasyrer förekom, 2598 och 23.

Utmärkande för flertalet av Percys tidiga stengodsarbeten är att de har vanliga bruksmått. Vaserna är i regel 15–20 cm höga, skålarna har en diameter kring 30 cm. Miniatyrerna tillhör ett senare skede.

Svårigheten för Percy var naturligtvis att han var så beroende av teknikerna vid fabriken. Fördelningen av arbetet var ungefär densamma som vid framställningen av flintgods: Percy gjorde skisser, Ruben Wallström drejade och Björn Holmström svarade för lera och glasyr. Vid bränningen använde man de vanliga koleldade ugnarna, varvid stengodset placerades på den plats som gav den högsta temperaturen.

1934–36 presenterades ett tjugotal standardmodeller, vilka i flertalet fall tillverkades fram till 40-talet. Vaserna *CF, CL,* och *DK* förekom dock i prislistorna fram till 50-talet. 1939 utkom endast en ny stengodsmodell, askfatet *AD*, vilket kan tolkas som ett tecken på att Gefle inte ville gå vidare inom området. Dock hände det att man utförde beställningsarbeten, bland vilka kan nämnas ett par trädgårdskrukor med kungligt namnchiffer, gåvor till kronprinsparet Gustav Adolf och Louise vid deras besök på fabriken 1935. (Bild 46.) En vasliknande variant av dessa krukor förekom också.

De kungliga prakturnorna förevisades 1935 i fabrikens nya utställningslokal, som blivit tillgänglig sedan Meyer flyttat från kontorshuset till en villa i utkanten av Gävle. Philibert Humbla, chef för Gefle museum, fängslades av att man inom modern konstindustri kunde framställa föremål hos vilka "Glasyrens ojämnhet och egenartade glans minner något om vissa bruksföremål från det holländska sena 1600-talet (...)".[99]

Senare blev det svårare för Percy att vidareutveckla sina stengodsidéer. Vid Gustavsberg startade 1942 den s.k. Studion, som var avsedd för keramiska experiment i liten skala. Något liknande gjordes inte

77. Stengodsvas (YF) med matt, troligen svart glasyr samt vas och blomkrus (ZM, H) i flintgods med handmålad dekor, kring 1945.

76. Stengodsurna för kronprinsparet Gustaf Adolf och Louise i röd lera med grågrön, lätt krackelerad glasyr 1935.

78, 79. Skål i stengods med insidan dekorerad i svart och vitt samt skål och vas YO och YR, 50-tal. Nedan Alvarvasen med gråblå och gulgrön glasyr, liknande färgerna i det öländska landskapet (höjd 10 cm).

vid Gefle. Percy fortsatte dock sina försök att än en gång förmå Gefle att återuppta tillverkningen. Vid 40-talets slut fick han under en kort tid hjälp av en drejare från Upsala-Ekeby.

Eftersom stengodset endast i undantagsfall förekom i prislistorna, är det svårt att få grepp om hur det såg ut. En ny glasyr, 30, blåklintsblå med matt yta, lanserades 1948. Skålen *YO* samt vaserna *YF, YU* och *YW* tillkom vid denna tid. Att det rörde sig om typiska utställningsföremål bekräftas av en del äldre foton, där Percys stengods visas i anslående arrangemang på bilder som ofta återkom i pressen.

I konstnärens ägo, i fabrikens magasin samt i några museer finns dock en del föremål bevarade. Det rör sig mest om små skålar, vaser och flaskor av klassisk typ med glasyrer i matt svart, gråvitt, gröngult eller i olika nyanser av blått samt några pjäser med målad dekor i svart och vitt. De senare tillkom under 50-talet.

En ovanlig verkan har uppnåtts hos den s.k. Alvarvasen, där glasyren tecknar bilden av ett landskap i gröngrått med gråblå, molntung himel över. Ett fortsatt arbete med just detta tema hade säkert gett intressanta resultat, men denna vas är ett ensamt lyckokast. Enstaka försök att skapa celadon- och oxblodsglasyrer gjordes också, och Percy har själv försett en långt ifrån fulländad skål (*YW*) i blekgrönt med enstaka röda stänk med en vemodig devis, skriven på en remsa tejp och klistrad på insidan: "DET ENDA FÖRSÖKET".

Percys förhoppning om att kunna tävla med stengodsmästare som Wilhelm Kåge, Gunnar Nylund eller John Andersson infriades inte. Hans insatser inom området uppmärksammades och omnämndes ofta med sympati – dock aldrig av Nils Palmgren – men något verkligt genombrott fick han inte, därtill var hans produktion alltför begränsad.

6. ”Nyttokonstnären”

”Swedish modern”

Funktionalismen som *stil* hade sin svenska glansperiod under åren efter 1930. Redan mot mitten av årtiondet kan man se hur en attitydförändring växer fram. Den stora fritidsutställningen i Ystad 1936 gav ett inslag av lekfullhet och glädje åt den tidigare ganska allvarstyngda miljödebatten. Den nyuppfunna sportstugan inspirerade till en inredning som öppnar sig mot landskapet och trädgården utanför. I stadsbostaden blev interiören ”grönare” med klättrande bladväxter kring fönster och väggar.

Textilkonstnärerna var bland de första som knöt an till de nya impulserna. De började komponera mönstrade gardiner och tyger. I vissa fall kan man se hur de i gardinmönstren imiterat effekten av de levande, gröna rankorna kring fönstren.[100] Hos glaskonstnärer och keramiker återkom den färgrika och målade dekoren. Man studerade William Morris tryckta tyger och tapeter med nyväckt intresse. Man använde de nykomponerade mönstren i Morris stil som begränsade kontraster till den i övrigt strikta och ljusa inredningen.

I pressen tycktes de funktionalistiskt renläriga följa denna utveckling med oro. I Form 1936 skrev Gunnar Nylund under rubriken ”Fria ord” att porslin borde vara odekorerat (s. 106 ff) och i Sv D 1939 frågade Åke Huldt om svensken behövde en blomma på tallriken för att äta (8/6). 1940 påpekade Gregor Paulsson i Form att funktionalismen fortfarande inte accepterats. Svårigheterna hade visat sig större än man anat (s. 91).

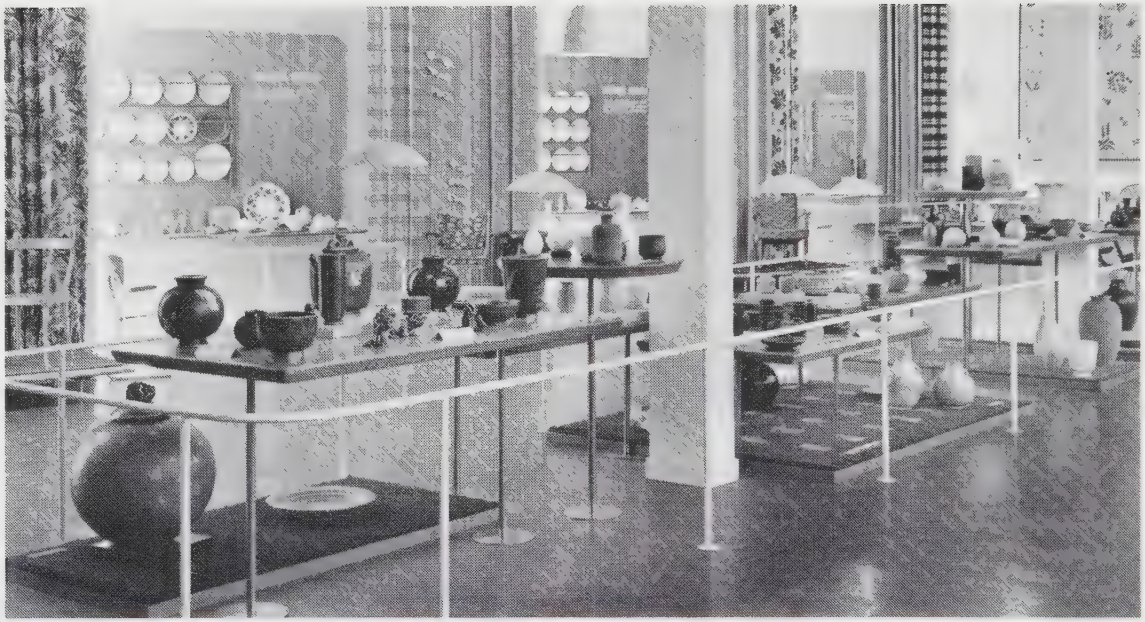
I början trodde många att det skulle räcka med att försöka ändra på tillverkningen. När Percy kom till Gefle var han övertygad om att han skulle förbättra tillverkningen. Men under loppet av 30-talet upptäckte han och många av hans konstnärskamrater att skönheten inte alltid gick att sälja. Konstindustrin kunde inte ensam påverka utvecklingen. Kunden och försäljaren hade nyckelroller som visade sig svåra att påverka. Och sanningen var att, trots all propaganda, konstindustrin fortsatte att ägna en del av sin produktionsapparat åt ”fula” och, enligt mångas uppfattning, mindrevärdiga varor.

Ganska pessimistiska stämningar kom till uttryck under upptakten till Parisutställningen 1937. Skulle det inte bli svårt för svensk konstindustri att upprepa det goda resultatet från 1925? Funktionalismen ansågs av många missförstådd, den vackrare vardagsvaran hörde till det förgångna. Keramikern Tyra Lundgren varnade för den utländska konkurrensen: ”Vi är inte så bra som vi tror”.[101] Även Erik Wettergren var tveksam och påpekade att vardagsvaran inte kunde utvecklas om man inte också hade omsorg om ”helgdagsvaran”.[102]

Men utställningen fick ett positivt mottagande, och utomlands lanserades den svenska inredningsstilen som ”Swedish modern”, en vidareutveckling av ”Swedish grace”. Det svenska alternativet uppfattades som en behaglig och sund tolkning av den mer utmanande och extrema modernismen.[103]

1939 – strax före krigsutbrottet – öppnades World’s Fair, världsutställningen i New York, och här förstärktes intrycket av den svenska miljökonstens utveckling.[104] Den nya attityden var ganska olik den rationalism som Stockholmsutställningen fört fram. Stålrören hade ersatts av ljusa träslag. Glas, keramik och textil fungerade som dekorativa inslag i en helhet. Om 20-talets strävan hade varit att förbättra de enstaka föremålens utformning och konkurrera med hög kvalitet, sökte man nu visa sambandet mellan utvecklad industri och hög social standard.

Gotthard Johansson summerade sin upplevelse av



80. Från svenska paviljongen vid världsutställningen i New York 1939. Det var här Percys Blå Vinranka visades för första gången. Arkitekturmuseets bildarkiv.

den svenska paviljongen i New York som något han kallade "början till en modern svensk formkultur" i Svenska Dagbladet 23 maj 1939:

> Det intryck man får av den svenska konstindustrihallen vill man karaktärisera med adjektiv som rent, friskt, ljust, luftigt, vänligt, blommande. Om man skulle ge det i en bild, skulle jag vilja säga, att det har något av det svala behaget i en bukett friska svenska vårblommor.

Ordet "nyttokonst" blev vanligare. "Svensk nyttokonst" var 1925–32 titeln på Konsthantverkarnas Gilles årsskrift. Men nu började man tala om "nyttokonst" i sammanhang, där tidigare benämningar som "brukskonst" eller "konstindustri" kommit till användning. De konstnärer som arbetade inom konstindustrin hade ömsom kallats "artister", "konstnärliga medarbetare" eller "brukskonstnärer". Men 1944 arrangerade Nationalmuseum och Svenska Slöjdföreningens nybildade facksektion en utställning, som man kallade "Kontakt med nyttokonstnären". Det var en satsning, som starkt betonade den trivsamhet nyttokonstens ting kunde skapa i samhällets olika miljöer.[105]

Men varför dög inte de äldre benämningarna? Svaret ligger kanske i att man behövde ett nytt ord för en ny situation. Många av de ting som nu skapades var inte *bruks*föremål i den bemärkelsen att de kunde användas som verktyg. I den svenska paviljongen upplevde t.ex. Gotthard Johansson företeelser som inte hade direkt med funktionalism att göra, men som ändå kunde uppfattas som "nyttiga", bl.a. från trivselsynpunkt.

Krigsutbrottet skapade ett tillfälligt avbrott för den svenska konstindustrins möjligheter utomlands. För porslinsindustrin innebar krigsåren början till en kris, som varade långt in på 50-talet. Motsättningen mellan funktionalismens förespråkare och motståndare märktes emellertid allt mindre. Kanske berodde det på att båda grupperna upptäckte att de hade ett gemensamt mål i att försöka komma åt den undervegetation av lättsålda smaklösheter, som inte minst porslinsindustrin var mycket beroende av, och som egentligen aldrig rubbats av den estetiska debatten.

Dukade bord

Strävan efter att skapa meningsfulla synteser, att föra samman de olika tingen till fungerande helheter, hade varit en viktig målsättning för Hemutställningen 1917. I samband med 30-talets många bostadsutställningar och mot bakgrund av den ekonomiska depressionen fick inredningsfrågorna ny angelägenhet. Man kalkylerade med löner, mätte och analyserade i avsikt att finna förnuftiga lösningar på de aktuella bosättningsproblemen.

En av förgrundsgestalterna inom det här området var Elsa Gullberg. Sen 1927 hade hon en egen textilfirma, AB Elsa Gullberg Textilier och Inredning. Ett drygt årtionde efter att Percy förmedlats till Gefle genom Elsa Gullbergs försorg inledde Gullberg och Percy ett fruktbringande samarbete, som gällde både keramik och textil. (Percys textiltryck för firma Gullberg behandlas i ett senare avsnitt, s. 111 ff.)

Redan 1932 hade Elsa Gullberg arrangerat en utställning där hon komponerade dukade bord med egna textilier och porslin av bl.a. Kåge, Hald och Percy.[106] Inför sommaren 1936 hade hon en stor visning i sin rymliga lokal vid Hamngatsbacken. Hon sökte nu illustrera hur man kunde kombinera textil och keramik på ett friare och mindre traditionsbundet sätt. Percy deltog med matserviserna X, Y och AF, vilka för tillfället försetts med olika specialglasyrer, utförda vid Gefle Porslinsfabrik.[107]

Det är givetvis svårt att i efterhand ge en riktig bild av den här utställningen som i så hög grad byggde på färger och textila strukturer. Det s.k. skollunchbordet dukades med randig hellinnedräll i rödorange och ljusgrått samt Percytallrikar i gråvitt. Som ytterligare inslag förekom en bringare i klarblått. Denna dukning avbildades i färg i skriften "Det moderna hemmet". Här förekommer också en annan dukning av Gullberg och Percy, där de utgått från den borgerliga traditionen och gjort ett vitt bord. Men duken är grov och har "hemvävd" struktur, tallrikar och skålar skiftar en aning åt blåvitt.[108]

Att färgerna på Percys flintgods var anmärkningsvärda, framgår av Nils Palmgrens anmälan i Aftonbladet (8/6 1936) där han räknar upp nyanser som elfenbensgult, svavelgult, gröngult, bleka celadontoner, svart och gråblått. Percy har påverkats av Sungtidens monokroma varor, man det innebär inte att hans keramik når upp till "högsta världskvalitetens tinnar", skrev Palmgren strängt. Men han tillfogade att det vore mycket begärt, eftersom det rörde sig om vardagsting. Han ansåg dessutom att samarbetet med Gullberg skänkt en tilltalande stramhet åt Percys former.

Endast en del av det utställda materialet återfinns i Gefles priskuranter, t.ex. glasyrer i celadon, elfenbensgult och svart. I övriga fall gällde det provtillverkningar. Från Gullbergs och Percys utsökt dukade bord till verkligheten ute i bosättningsaffärerna var steget långt.

Kristidsproblem

Under krigsåren ändrades de ekonomiska och tekniska villkoren för porslinsindustrin i Sverige. Som en följd av isoleringen blev det ont om bränsle och råvaror, t.ex. feta leror, kaolin och gips till gjutformar. En del keramiska nödvändighetsvaror, bl.a. hushållsporslin, underkastades prisregleringslagen. För den enskilda konsumenten innebar detta att det blev ont om förnödenheter som tallrikar och kaffekoppar. Däremot fortsatte butikerna att vara välförsedda med exklusivare produkter, finserviser och prydnadssaker. Porslinsfabrikanter och -importörer beskylldes för att satsa ensidigt på lyxvaror för att därmed undgå prisregleringen.[109]

Industrin försvarade sig med att hänvisa till den allmänna bristsituationen, till valutarestriktionerna som gjorde det svårt att köpa nya maskiner samt till bristen på arbetskraft. Kapaciteten räckte inte kort sagt, och det var i det läget lönsammare att tillverka t.ex. elporslin än smådetaljer som hänklar till kaffekoppar.[110] (Dessa förhållanden belystes också av Priskontrollnämnden, som i en undersökning publicerad 1948 visade att de svenska porslinsfabrikerna 1946 tillverkat mer fältspatporslin än 1938 – alltså el-, sanitets- och restaurangporslin – medan tillverkningen av flintgods och andra keramiska hushållsmaterial sjönk kraftigt under motsvarande period. Även importen visade en liknande förändring.)[111]

Allmänhetens misstänksamhet mot porslinsindustrin fick ny näring under efterkrigsåren, då bristen på vardagsvaror tycktes övergå i brist på *goda* vardagsvaror.[112] Ett tag såg det ut som om problemen från 10-talet skulle få ny aktualitet. Svenska Slöjdföreningen gled in i sin gamla roll som skönhetens och kvalitetens försvarare. Konstindustrin försvarade sig med att hänvisa till att tiderna var hårda. Chefen för Upsala-Ekeby, Nils Sterner, trädde fram i en intervju med Ulf Hård af Segerstad i Svenska Dagbladet och påpekade att krisen var produktionsteknisk, inte estetisk. Fabrikerna måste först och främst moderniseras. Men det var också viktigt att få igång en lönsam export. Slöjdföreningen borde se realistiskt på problemen och använda sitt inflytande till att hjälpa konstindustrin att finna nya marknader i de stora hårdvalutaländerna (27/10 1948):

> Beträffande den estetiska utformningen av våra produkter måste vi också följa en realistisk linje. Om nu inte USA eller andra för oss eftersträvansvärda marknader accepterar våra svenska servissammansättningar, former eller mönster, så måste vi på ett eller annat sätt anpassa oss efter denna marknads krav. Det är en lika logisk som självklar konsekvens.

Slöjdföreningen svarade genom facksektionens ordförande, arkitekt Bengt Gate, bl.a. att den konstnärliga förnyelsen var lika viktig som den tekniska, inte minst när det gällde att hävda sig på världsmarknaden.[113]

Ironiskt nog tycks den svenska porslinsindustrin inte ens ha kunnat hävda sin plats på *hemmamarknaden* under efterkrigstiden. Billigare utländska produkter och plagiat (bland mycket annat av Percys ljusstake F) gjorde de svenska varorna svårsålda. Hösten 1953 var krisen så påtaglig att porslinsindustrin och Slöjdföreningen slöt fred och anordnade en gemensam propagandavecka för svensk keramik.

Percy och Upsala-Ekeby

1945 skrev Percy en artikel i tidskriften Form (s. 26) som bl.a. handlade om den svenska porslinsindu-

strins ansvar. Han var djupt oroad av alla de ”horrör-er” som grossistlagren förmedlade till kunder runt om i landet. Han hade just sett en Mariebergsutställning på Nationalmuseum och frågade sig vad eftermälet skulle bli ”när efter en lika lång tidsrymd vår nutida porslinsindustris historia skall skrivas”.

Artikeln heter ”Om skönhet och ogräs i den keramiska trädgården” och den kan givetvis också läsas som en kritik mot Gefle Porslinsfabrik och mot dess nya ägare Upsala-Ekeby.

Vid köpet 1935 hade man lovat att tillverkningen skulle fortsätta som förr, och objektivt sett skedde ingen förändring av Percys konstnärliga medarbetarskap. Hans andel ökade. Men det betydde inte att hans totala inflytande blev större.

Det ligger i sakens natur att Gefle nu blev mer fjärrstyrt. På platsen fanns som förr Björn Holmström och den kamerala avdelningen sköttes av Karl Hedin, vilken samtidigt fungerade som plats- och försäljningschef. Men ägaren var ett familjeföretag och inte längre identisk med ”chefen”. Besluten fattades oftast i Uppsala, och Percy befann sig inte längre i händelsernas centrum under sina sejourer i Gävle. Den nye verkställande direktören, Nils Sterner, såg han sällan. När denne besökte Gefle blev det alltför korta stunder till samtal – enligt Percy. Med Waldemar Meyer hade han haft ett personligt färgat samarbete, särskilt under åren före 1930 ansåg han själv. ”Det är att beklaga att direktör Sterners besök i Gävle är så flyktiga och inte ger tillfälle till några samtal. En hel del missförstånd skulle kunna undvikas om någon stund reserverades för privata sammanträffanden”, skrev Percy i ett odaterat utkast till Sterner.

Percys relation till Meyer hade emellertid präglats av det faktum att det var Meyer som anställt honom. Och Meyer var naturligtvis medveten om att ”hans” konstnär gett fabriken ett nytt ansikte. Mellan Percy och den nya ägarkoncernen fanns självfallet inte denna bindning. I Richard du Rietz' historik över Upsala-Ekeby skildras Nils Sterner som en modernt inriktad industriman. ”Hård mot den som ej enligt hans uppfattning fyllde måttet, var han dock som regel förstående mot sina anställda och ofta hjälpsam.”[114]

Upsala-Ekeby var tekniskt sett ett modernare företag än Gefle, eftersom dess inriktning på byggnadsmaterial, främst kakelplattor, redan under 20-talet framtvingat en långt driven mekanisering. Elektrisk tunnelugn installerades redan 1923, den första i Skandinavien.[115] Ekebybruks kakelugnar var mycket välkända och visades på olika utställningar. Vid krukmakeriet arbetade 1916–17 den unge Einar Forseth, men under 20-talet höll sig företaget något i bakgrunden vad gällde den konstnärliga utformningen. Men 1935 engagerades Sven Erik Skawonius som brukets konstnärlige ledare. Tillsammans med den unga keramikern Anna-Lisa Thomson framträdde han 1936 med en rad uppmärksammade krukor och vaser.

Genom förvärvet av Gefle och sju år senare av Karlskrona Porslinsfabrik fick Upsala-Ekeby emellertid större anledning att intressera sig för konstnärlig formgivning.

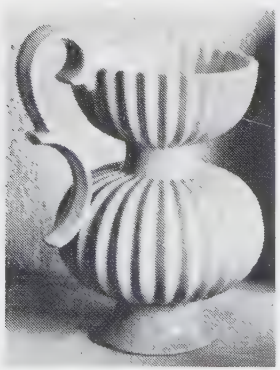
På föregående sida talar Sterner om marknadsanpassning. Strängt taget var det dock ingen principiell skillnad mellan Sterner och Meyer i det här avseendet. Meyer sökte i nästan alla sina brev få Percy att förstå vad kunderna ville ha (s. 64 ff). Även under hans tid tillverkades ”horrörer” – före som efter 1930. Skillnaden ligger snarare på det psykologiska planet. Percy hade drömt om att Gefle skulle bli en estetisk mönsterfabrik. Det blev den inte. 1936 fyllde han 50 år. Han hade då varit målare i 30 år, indu-

strianställd konstnär i 13. Nu ville han verkligen vara *nytto*konstnär, men fann att möjligheterna tycktes bli alltmer begränsade.

1940 hade Percy en intressant och – från hans sida – animerad brevväxling med Gefle och Upsala-Ekeby angående ett av honom komponerat blomkrus – modell GC – som bl.a. visades i New York 1939. Vad Percy här framför allt ville uppnå var att kruset, som uppenbarligen hörde till hans speciella sköte-barn, inte dekorerades med en enligt honom ful, grön glasyr (2853) som ingick i en av Gefles billigare dekorserier. Percy kämpade hårt för sin rätt, och erbjöd sig att rita en annan sak, "hur krusidullig som helst", för att därmed tillfredsställa den stora kundkrets fabriken hänvisade till. Han föreslog en rad andra glasyrer, "Celadon", "Rex", "1401". Bara inte "2853":[116]

> Önskar bara få ha denna vas i fred, ty den är för den kultiverade kundkretsen. (...) Ha resandena då fritt att förfoga över mina modeller och ändra glasyren eller dekoren efter den eller den kundens mer eller mindre vulgära smak? (...) Fallet är nu ett av de många i serien av attentat under senare år mot mina konstnärliga strävanden.[117]

Att döma av uppgifterna i priskuranten hade Percy ingen framgång med sin aktion. Redan 1941 såldes blomkrus GC med "2853", men givetvis också med Percys egna dekorer "Kardinal" och "Rex" i respektive rött och gult. 1941 lanserade Gefle dessutom en verklig "horrör", den mörkröda, guldglänsande dekoren "Rubin". Den blev emellertid en lysande försäljningsframgång, vilket gav Percy anledning att klaga över att snarfagra saker var lättare att sälja än stilrena.[112]



81. Det här blomkruset (CG) såldes 1939–55 med ett tiotal olika dekorer. Inte alla fick Percys godkännande.

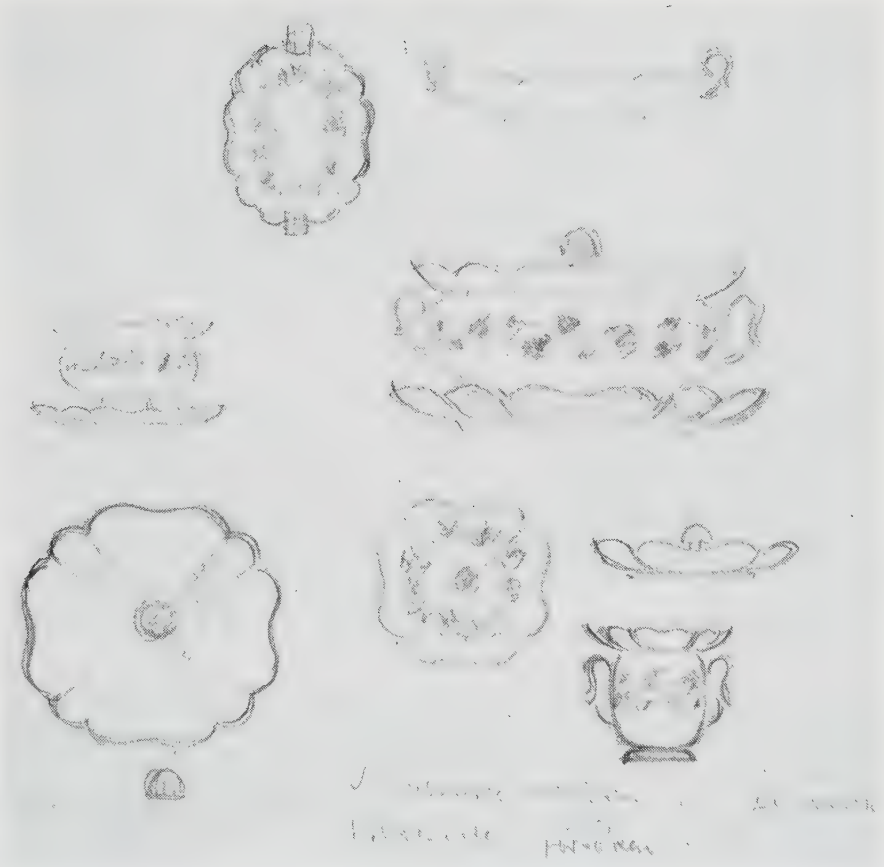
Nya serviser

Under hela sin tid vid Gefle komponerade Percy 15 olika bordsservismodeller; räknar man efter dekorer blir siffran mångdubblad. Mer än hälften av modellerna skapades före 1936. Därefter blev nyheterna inom området färre.

Våren 1939 anordnade Upsala-Ekeby och dotterfabriken Gefle en visning av föremål som skulle sändas till världsutställningen i New York. Bland Percys bidrag märktes ett fat med dekor i flytande blått, en av de första delarna till servisen "Blå Vinranka".

Med sin kraftiga vinlövskrans och små druvklasar hade den ingen direkt föregångare inom 20- och 30-talets svenska porslinstillverkning. Den liknar däremot äldre serviser av den typ som förekom under 1800-talets senare del. I Percys hem finns f.ö. delar av sådana serviser som dels tillhört hans föräldrar, dels köpts av honom själv någon gång på 10-talet, bl.a. Gustavsbergs "Willow" från 1915 samt en Gustavsbergstallrik i flytande blått.

Modellen till "Blå Vinranka", AO, byggde vidare på former som var typiska för Percys 30-tal. Utmärkande detaljer är att tallriksbrättet är vågformat och

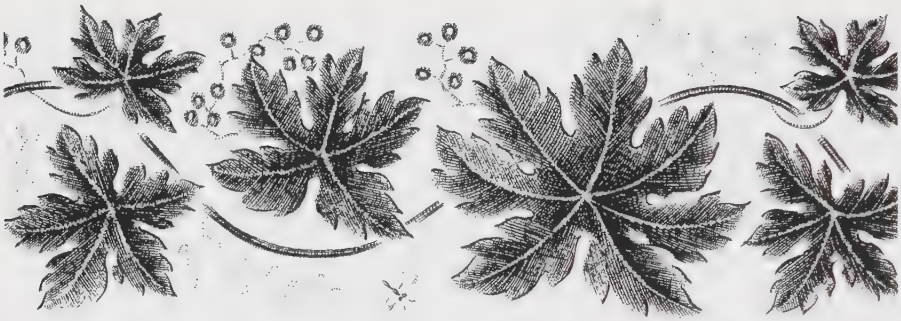


82. Dekoren till Blå Vinranka var ursprungligen avsedd för en äldre servismodell, men Percy ville ha en helt ny servis till vinrankan, och så skapades modell AO. Den här skissen, som Percy själv kallar "de första trevande försöken" är odaterad.

att samma dekorativa idé återkommer hos terrin, bringare och såsskål, där mynningen ramas in av samma kronbladsliknade krage som utgör tallrikarnas brätten. Jämför man terrinen med tidigare Percyarbeten av liknande slag, ser man att den är påfallande låg och att kragen skjuter upp i jämnhöjd med lockknoppen. Percy målade mycket blommor vid den här tiden – solrosor, malva, cikoria, liljor – och hos modell AO är blomsterinspirationen påtaglig.

Det var först tänkt att mönstret "Blå Vinranka" skulle tryckas på en äldre servismodell, något som Percy bestämt motsatte sig. Den vinlövskrans han komponerade var samstämd med modellen, det ser man redan i de första skisserna, och det var väsentligt att passningen gjordes exakt. Mönstret graverades av Herbert Perje.

1941 kom en rödrosa variant, "Röd Vinranka". Den röda färgen kunde dock inte göras flytande, varför effekten av trycket blev mycket annorlunda. Perje påpekade att han borde ha fått göra en ny gravyr med finare raster för den röda färgen, eftersom de ursprungliga linjerna var anpassade till den



83. Vinrankedekoren upptryckt på det tunna papper som appliceras på godset före glattbränningen. Gravyren är utförd av Herbert Perje.

flytande dekoren. Samma förhållande gäller för "Svart Vinranka", som kom 1955 och visades vid Helsingborgsutställningen, H 55. Percy sökte så sent som 1967–68 förmå Gefle att även tillverka en "Grön Vinranka", men en marknadsundersökning visade att det inte fanns underlag för en grön variant.[118] Bl.a. hade Rörstrands "Gröna Anna" hunnit före.

När "Blå Vinranka" började tillverkas hade Gefle ännu sina gamla rundugnar i bruk. Servisen brändes i kapslar för att skydda det övriga godset i ugnen från missfärgning. Under senare år blev dessa kapslar alltmer otidsenliga. De försvårade luftgenomströmningen i ugnen. "Blå Vinranka" fanns dock i produktion fram till 60-talets mitt. Den såldes bl.a. till USA. Det var först när koppartrycket upphörde 1968–69 i den då hårt rationaliserade fabriken, som "Blå Vinranka" definitivt lades ned.[119]

84. Röd Vinranka från 1943 var en senare variant av vinrankemönstret. Den lyckades inte alltid så bra, och man ser ibland att den rödrosa färgen, som inte kan göras "flytande", ligger i tunga sjok över den finlinjiga gravyren.

85. Christina från 1943 var en poetiskt inspirerad dekor för modell AO. En gul fjäril antyder att motivet kan knytas till Haga. Hagaprinsessan Christina föddes detta år. Dekoren är handmålad, men konturerna utfördes i koppartryck. I förgrunden ett askfat i form av en solros samt en tekanna (AR) med svart, matt glasyr.

1943 hade Nationalmuseum en stor Rörstrandutställning, "Rörstrand under tre århundraden". Samma år arrangerade också Upsala-Ekeby en omfattande visning i Thurestams konstsalong i Stockholm, "Upsala-Ekeby av idag", där man ställde ut hushållsporslin och konstgods från företagets tre industrier, Upsala-Ekeby, Gefle och Karlskrona Porslinsfabrik, som inköpts 1942 (se vidare om Karlskrona s. 109 ff).

Sedan 1941 var Vicke Lindstrand konstnärlig ledare för samtliga av koncernens fabriker och vid sin sida hade han – främst verksamma vid Upsala-Ekeby – Anna-Lisa Thomson och Harald Östergren samt Percy, som nu komponerade för både Gefle och Karlskrona.

För Gefle hade Percy skapat två helt nya serviser och därtill ett par nya dekorer för modell AO. Den ena av dessa var blekturkos med strödda blå blommor. Den liknar "Turkos" från 1927, men kom aldrig ut i tillverkning. Den andra var "Christina" (döpt efter prinsessan som föddes 1943). "Christina" var en delvis handmålad och mycket rik dekor med blad i olika gröna nyanser samt fjäril och kålmask i gult. Det var emellertid svårt att få fram de rätta gröna nyanserna och dekoratören måste ha ett lätt och känsligt handlag för att den akvarellmässiga friskheten inte skulle gå förlorad. Endast konturer och bladnerver utfördes i koppartryck. Dekoren tillverkades fram till 50-talets mitt, då den lades ned bl.a. av brist på skickliga porslinsmålare. Den blev ganska dyr och fabrikspriset var 1946 316 kronor för en komplett uppsättning (59 delar), 1948 395 kronor. "Blå Vinranka" kostade samtidigt 183:50.

Percy hade också komponerat en helt ny servis-

86. Pyretrum för modell AT, 1943.

modell, AT, som här visades med dekoren "Pyretrum", en stor blomma i gult och grönt. Samma färger återkommer hos "Vårblomma" och "Ulla", som kom några år senare. "Vårblomma" ger intryck av en frisk försommaräng med sina gula ströblommor, "Ulla" upprepar samma motiv i diskretare version. Modell AT har mjukt svängda och aningen uppåtsträvande konturer. Den graciösa stiliseringen av t.ex. salladsskålar och lockknoppar – en slinga – ger den dess karaktär. AT förekom också i en odekorerad benvit version.

(Beträffande de två Karlskronaserviser av Percy som också visades, se vidare s. 109 ff.)

Drygt hälften av Percys bordsserviser försågs med delar för te- och kaffedrickning. Modellerna Q, F och AO är de vanligaste exemplen. Därtill kom fruktserviser och andra småting. Till AO gjordes under 50-talet frukostkoppar med dekorerna "Blå Vinranka" och "Röd Vinranka". Men det blev också vanligt att Percy komponerade udda kaffe- och teserviser. 1939 kom fyra olika sådana serviser, AF, AG, AH, AI, som såldes med en mängd olika dekorer, av vilka endast ett fåtal var av Percy. Som framgår av tidigare exempel (s. 100) var Percys "konstnärliga" tillverkning endast skyddad i fem år, den övriga inte alls, och fabriken kunde i princip välja att dekorera hans kaffeserviser med vilket mönster som helst, t.ex. handmålade Meissenblommor. Modell AI är ett talande exempel. Percy hade för denna klotrunda lilla servis komponerat några enkla strömönster av guldstjärnor mot vit fond eller blå prickar mot blekblå fond, men under 40-talet

salufördes AI med ett tiotal skiftande dekorer, av vilka ingen var Percys verk.

Modell AH förekom både som ordinär kaffe- och teservis och som mockaservis med smäckrare former. Modellen är fint räfflad. I Percys ägo fanns bevarade delar i enfärgat vitt, gult och svart, vilket troligen visar hans egna preferenser. Under 40-talet presenterades servisen med varierande strömönster och guldstoffering.

Till utställningen 1943 hade Percy komponerat ytterligare en kaffeservis, AR, en rak modell med räfflor som genomgående dekor. Den visades först med en svart utställningsglasyr, men såldes senare i blåtonad massa utan dekor. Blåtoningen var egentligen ett sätt att förbättra utseendet på kristidsleran, som inte kunde bli riktigt vit. 1946 försågs AR med den blå "konstglasyren" 1401. Dessa två, den blekt blågrå och den mättade blå, blev modellens enda utstyrslar fram till 50-talet, då den även såldes med en matt, svart glasyr, "Mangania", som hade framställts av Arvid Nordbye, en norsk keramiker som var knuten till Gefle vid denna tid.

Percy var uppenbarligen nöjd med denna klassiskt enkla servis och i en intervju med Eva von Zweigbergk (Colomba) i Dagens Nyheter våren 1948 (28/3) klagade han bittert över att den var så svår att sälja och endast gick som utskottsvara på realisationerna.[109]

87–90. Fyra tekannor, modell AF, AH och AI från 1939 samt AR från 1943. Tecknat av Paul Percy 1980.

Konstgods

I takt med att en mjukare attityd ersatte den funktionalistiska strängheten fick prydnadssakerna ny aktualitet. Man upptäckte att tingen inte bara hade en praktisk utan också en psykologisk funktion. De krukor och vaser som Skawonius och Thomson ställde ut 1936 visade ett fantasifullare grepp om formen än vad som varit vanligt under denna tid. Deras förebilder var naturföreteelser som kottar, knoppar och blad. Man kan tala om en återgång till jugendidéer. Några år senare komponerade Wilhelm Kåge sin Surrea-serie, en lek med form och funktion, som varit otänkbar tio år tidigare. Tillsammans med sin unge efterföljare, Stig Lindberg, gjorde han 1942 en uppmärksammad utställning kallad "Fajanser målade i vår". Det var första gången sedan 20-talet som handmålad fajans i sin mest akvarellaktiga friskhet ställdes i blickpunkten. För Rörstrand gjorde Isaac Grünewald några handmålade vaser. Bland övriga keramiker som också lät sig inspireras av denna nya frihet kan nämnas Lisbet Jobs och Maggie Wibom.

För Percy, som 20 år tidigare inlett sin keramiska karriär med frodigt handmålade serviser, borde den här utvecklingen ha varit välkommen. Man kunde vänta sig att han nu skulle återknyta till sitt eget

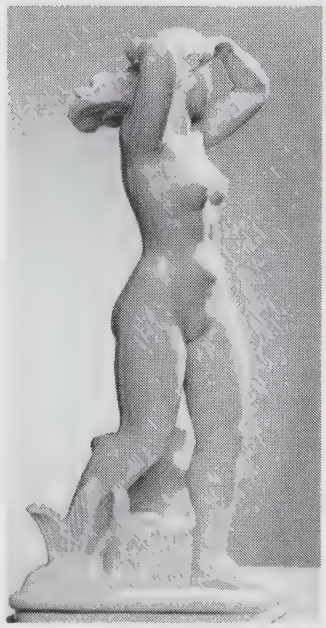
91. I oljemålningen Tagetes och Petunia (65 × 85) från 1945 har Percy avbildat några av sina egna keramiska arbeten. Fr.v. blomkrukan P, saladjären EA, skålen YU och kruset GZ.

20-tal, till de handmålade arbeten han visade 1925, men så skedde endast i begränsad utsträckning. Vid 40-talets stora utställningar lanserade han – med några undantag – en enfärgad eller sparsamt dekorerad prydnadskeramik. Till undantagen hörde några vaser, skålar och kannor, dekorerade med blå och gula ränder samt en del arbeten som stannat vid skisser, t.ex. några vaser med årstidsmotiv.[120]

Utmärkande för hans prydnadssaker var att de nu skulpterades ungefär som tidigare, men att formerna efter 30-talets mitt blev smäckrare. Den trådrullsliknande ljusstaken I med sin horisontella godronnering i tungt, nästan klumpigt utförande hade varit utmärkande för åren kring 1930. Denna form dröjde

kvar hos en del arbeten som nu skulpterades till svällande frukter, t.ex. bonbonjärerna S, U och W från 1939. Mindre lyckade är de pösiga vaserna GE och GG samt den tidigare nämnda skålen CF från 1939, som kanske var ett försök i samma lekfulla anda som Kåges "Surrea". Askfat (AL, AK) och skålar (CG, CL, CO) utvecklades dock i regel till blommor eller knoppar.

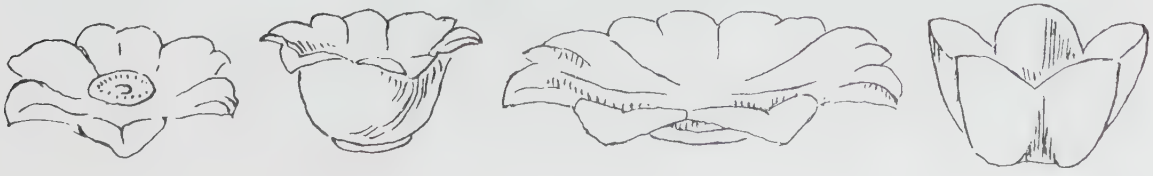
Samtliga ovan beskrivna arbeten dekorerades sparsamt – så länge Percy fick råda. Men Gefle behövde också någon ny anslående dekorativ serie. 1938 lanserades "Kardinal" i rött och guld och ett år senare "Rex" i gult och guld (se även s. 100). I Percys ägo fanns ett fåtal bevarade exempel från dessa båda serier. Han var inte nöjd med "Kardinal", som borde ha blivit varmt röd, men i stället antog en obehagligt gulröd ton, "aborr-röd" enligt honom själv. De glasyrer han var mest nöjd med var den matta, vita "Alba" 1, som ibland förekom med en diskret guldmönstring samt den tidigare nämnda "1401", även kallad "Percyblå" eller "Dianablå". Det är en mättad mellanblå glasyr, inte olik den som förekommer hos Luca della Robbia. Den nyttjades sporadiskt under 40-talet bl.a. till skålen BO och diverse krus, vaser och krukor samt till några te- och kaffeserviser. Till "Diana" började den användas 1948, och under 50-talet levde den kvar hos några nyskapade arbeten, bl.a. vaserna IB och HY.



92. Flora, flintgodsskulptur med vit, gul, ljusgrå eller "Percyblå" (1401) glasyr, 1943. 32 cm hög.

1943 skapade Percy en pendang till "Diana", som döptes till "Flora", en typisk Percykvinna, poserande, ljuv och värdig. Efter "Flora" förekom inga fler Percyskulpturer i prislistorna. Under krigsåren gjorde han dock ett förslag till en helt annan sorts skulptur, en kvinna som flyr med sitt barn. Till hans stora besvikelse ville fabriken inte satsa på denna komposition.

93–96. Askfat AF samt skålarna CG, CL och CO. Tecknat av Paul Percy 1980.



97. Karlskrona Porslinsfabrik blev syskonfabrik till Gefle då Uppsala-Ekeby köpte Karlskrona 1942. Percy fick härigenom möjlighet att rita modeller för fältspatporslin. 1943 presenterades servisen Casablanca, som utformades i samarbete med Gefles skicklige modellör, Ruben Wallström, t.h. på bilden.

Karlskronaporslinet

Karlskrona Porslinsfabrik hade startat 1918 med en tillverkning av fältspatporslin. Mot slutet av 20-talet anlitade fabriken Edward Hald som konstnärlig medarbetare. Hald komponerade bl.a. den tidigare nämnda te- och kaffeservisen i svart, men hans intressanta insats vid Karlskrona avbröts 1933 då han blev verkställande direktör vid Orrefors Glasbruk. 1938–40 var tecknaren och målaren Eric Linné konstnärlig ledare för Karlskrona. 1942 köptes fabriken av Upsala-Ekeby och därefter samordnades den konstnärliga ledningen mellan Upsala-Ekeby, Gefle och Karlskrona. Fram till 1950 var Vicke Lindstrand konstnärlig ledare för koncernen. Han efterträddes under 50- och 60-talet av Sven Erik Skawonius och Teddy Brunius.

Vid sidan av ovanstående anlitades också en rad konsthantverkare, vilka i huvudsak skapade unikt prydnadsgods. Det konstnärliga intrycket av Karlskronaporslinet blir av begripliga skäl ganska splittrat, men genom sin inriktning på fältspatporslin hade fabriken en viktig funktion att fylla som leverantör av restaurang-, sjukhus-, ambassad-, och logementporslin. När Karlskrona 1968 lades ned, hade omkring 500 modeller, 7.000 dekorer och 15.000 beställningsdekorer för restaurangstämplar tillverkats sedan starten 1918.[121]

Genom att Upsala-Ekeby övertog Karlskrona fick Percy för första gången möjlighet att arbeta med fältspatporslin. Hans insats här inföll 1942–51. Hans arbeten bestod huvudsakligen av serviser och några mindre prydnadssaker. Han drog nu konsekvensen av att det nya materialet hade en hård och vackert genomskinlig yta och komponerade två serviser som han avsåg skulle hållas helt odekorerade, "Casablanca" och "Colomba".[122] De väckte positiv uppmärksamhet vid Upsala-Ekebys utställning 1943. I Form (s. 145 ff) skrev Åke Huldt att efter de förskräckliga pastischer som dominerat fabriken efter Halds korta gästspel var det här en sensation: "Så konstnärligt högstående serviser har inte på länge skapats i vårt land". Också Ulf Hård af Segerstad i Svenska Dagbladet (23/5) fäste uppmärksamheten på att Percy snabbt lärt sig utnyttja fältspatporslinets speciella möjligheter.

98. Terrin och tallrikar av Karlskronaservisen Colomba. I förgrunden en tallrik av Casablanca. Båda serviserna presenterades 1943.

"Colomba" har mjukt rundade former och randdekor i svagt negativ relief kring brätten och mynning. Terrinen har en "kompakt" och elegant kontur med lockknoppen formad som en blomkalk. Till servisen hör bladformade salladsskålar. "Casablanca" har en viss formell likhet med modell AO, i synnerhet terrinen. Men det mest utmärkande draget hos denna servis är räfflorna, som får tallrikarna att likna solrosor och ger hela modellen en enhetligt dekorativ prägel.

99. Colomba dekorerad som idrottspris.

Percys önskan att låta båda serviserna förbli odekorerade kunde inte infrias. Båda utrustades med en mängd dekorer, t.ex. "strödda prickar och färgband i rosa" eller musselmönster, för vars tillblivelse Percy hade mycket litet ansvar. För "Colomba" ritade han emellertid en klargrön lagerkrans, varigenom denna servis tänktes fungera som idrottspris av användbarare slag än de traditionella av silver eller glas.

Arbetet för Karlskrona hade också inspirerat honom till en ny dekoridé, som innebar att han lät ett band av pärlor löpa runt tallriksbrättets ytterkant. Ett par frukttallrikar med vit och svart glasyr visades på prov 1943. Enligt E. G. Anderssons uppgift förverkligades idén inte vid Karlskrona utan vid Gefle i en fruktservis för vilken saknas både tillverkningsår och beteckning, men dekornamnet "Pärla" nämns i samband med en av Percys arbetsritningar. Det finns f.ö. ytterligare ett exempel på att Percy nu prövade samma modell, Geflevasen KP, i både flintgods och porslin. Vid Gefle gjordes den i många färger, vid

100. Tebe kallades denna spröda kaffeservis i Karlskronaporslin, presenterad 1952.

Karlskrona i vitt eller i svart med guld. Han kallade serien "Minaret".

I fortsättningen arbetade Percy sporadiskt för Karlskrona: 1946 kom "Tebe", en hög och slank kaffeservis, 1952 "Teheran", en kaffeservis med ytmönster i lågrelief. 1955 lanserades "Funchia", en serie fat och salladsskålar formade som fint räfflade blad. Godsets genomskinlighet utnyttjade han till en dekorativ effekt i några spröda småvaser som ser ut som sädeskärvar, och under senare år fanns i konstnärens eget hushåll några Karlskronakoppar med en handmålad överglasyrdekor i rött och grönt. De saknar emellertid namn och årtal.

Textiltryck

AB Elsa Gullberg Textilier och Inredning hade startat redan 1927. Som namnet anger, arbetade företaget med både tillverkning av metervaror och inredning av hela miljöer. Att Elsa Gullberg härvidlag byggde vidare på erfarenheter från Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå, är klart. Under åren kring 1930 tillverkades tyger med sparsam mönstring, men med skiftande yteffekter beroende på val av garner och bindningssätt. 1934 utökade Elsa Gullberg sin firma med en ateljé för handtryck. Som konstnärliga medarbetare anlitade hon Vicke Lindstrand och Arthur Percy. För det tekniska svarade Richard Kuntz. 1939 skrevs ett kontrakt i vilket Percy medgavs royalty på sålda metervaror.[123]

Percys första försök som textilformgivare resulterade i några tryck som tog upp motiv från blomsterfönstrens slingrande rankor och krukväxter, "Spaljé" och "Krukan" 1936 samt "Ranka" 1937. Med "Percy Blad", också från 1937, lät han växtmotiven grupperas rytmiskt så att tunna lansettformer kontrasterar mot kraftiga accenter av hjärtformiga eller storflikiga blad.

101. Krokus, handtryck från 1943, tillverkat hos AB Elsa Gullberg Textilier och Inredning.

Det är möjligt att Percy till någon del inspirerats av Josef Frank, som några år tidigare börjat sin verksamhet hos firma Svenskt Tenn, men skillnaden mellan dem båda är uppenbar: Percy arbetade mer grafiskt, hans mönster följer ytan och han använde sällan mer än en färg i taget. Franks mönster är – trots vissa stiliseringar – frodigt naturbeskrivande. De bildar självständiga accenter i miljön ungefär som målningar. Percys mönster har en diskret karaktär, och det är inte förvånande att han använde dem som fonder till sitt eget stillebenmåleri.

Kring "Percy Blad" grupperar sig ett antal tryck från 40-talet: "Krokus", "Angelica", "Akantus" och "Percy Blomma". De bygger alla på ungefär samma stilelement och kan sägas bilda en huvudgrupp bland

102. Percy Blad är namnet på det handtryckta tyg, som ger karaktär åt soffan i Percys vardagsrum i hemmet i Vickleby. Mönstret i brunt mot vit botten skapades 1937. I förgrunden två karmstolar med mönstret Bladdriva från 1950.

hans textila arbeten. Samma mönster kan förekomma i ockra, tegelrött, grönt samt i en blå färg som påminner om Gefles "1401". "Angelica" är det mönster man oftast ser avbildat i olika sammanhang.

Med "Flickan i fönstret" gjorde Percy ett försök till handtryck med figurmotiv. Tryckt på ett lätt genomskinligt tyg i milda färger fick det här mönstret en skirt romantisk prägel. Flerfärgstrycken "Öland" och "Cikoria" – båda med öländska växter som motiv – skiljer sig också från huvudgruppen genom att de är mindre stiliserade och mer lika botaniska bilder.

Samarbetet mellan Gullberg och Percy fortsatte under krigsåren och fick sin mest stilfulla inramning vid utställningen "Vår Standard" på Liljevalchs 1945, där Elsa Gullberg framträdde som en inspirerande samordnare av en mångfasetterad ny "hemutställning". För Percy innebar utställningen ytterligare en framgång. Han visade både textilier och keramik och fick överlag goda recensioner, dock med en viss positiv övervikt för keramiken.[124]

Percys sista textiltryck för firma Gullberg tillkom under efterkrigstiden. Den blomstrande perioden var då slut och efterträddes av mer abstrakta kompositioner.

7. Efterkrigstiden

En ny stil

Under efterkrigstiden växte en ny stil fram. Den innebar bl.a. ett allmänt genombrott för de abstrakta uttrycksformer som tidigare förbehållits ett fåtal målare och skulptörer. Det var egentligen först nu kubism och surrealism blev riktigt populära, något som kan avläsas i idéer som hämtats från Picasso, Bracque, Chagall, Mondrian och inte minst Klee. Den första nonfigurativa konstnärsgruppen i Sverige, 1947 års män,[125] debuterade samtidigt som man kan iaktta hur det abstrakta formspråket fann vägar ut till konsthantverk och konstindustri.

Liksom den fria konstens utövare nu ägnade stor uppmärksamhet åt formala problem, blev man inom brukskonstens områden intresserad av "formgivning" eller vad man i början kallade "design". Detta hindrade dock inte att formutvecklingen endast delvis följde lagar som dikterades av funktionen. 50-talets kärlek till det raffinerade, dess "föremålskult", måste ses mot bakgrund av krigsårens brist och isolering. På samma sätt som krigsslutet 1918 i Sverige blev utgångspunkt för en internationalism i lätt klassicistisk förklädnad, innebar 1945 en ny utåtriktning, som hade både handelspolitiska och psykologiska orsaker. Freden medförde också en förbättrad ekonomisk situation. Den kris inom porslinsindustrin som beskrevs i föregående kapitel framtvingade tekniska förbättringar. För Gefles del innebar det bl.a. att fabriken 1948 fick en elektriskt driven tunnelugn varigenom företaget kunde starkt öka sin omsättning utan att öka antalet anställda.[126]

På Gustavsberg hade Stig Lindberg slagit igenom som formgivare. 1949 efterträdde han Kåge som fabrikens konstnärlige ledare. Hans spirituella lek med formerna blev i många avseenden tongivande för efterkrigstidens stilkänsla, och motsvarade dess behov av elegans och lekfullhet. Även Kåge förändrades. Hans 50-talskeramik blev gracilt uppåtsträvande i konturen. En ny kraft att räkna med var Carl Harry Stålhane vid Rörstrand, vars stengodsarbeten gav intressanta exempel på assymetrisk formgivning i den nya tidens anda.

Percys tidigaste försök att arbeta kubistiskt betraktades av honom själv som ett misslyckande. Hans konstnärliga ideal var alltsedan Göteborgsåren så fast förankrat hos Cézanne och Matisse att det nya abstrakta måleriet inte kunde fånga honom. Och som brukskonstnär hade han ju under hela sin verksamma tid sökt förebilder i den växande naturen. Det abstrakta och absurda kände han misstro mot. Men som konstnärlig ledare vid en stor industri kunde han naturligtvis inte undandra sig modets förändringar, trots att han 1956 fyllde 70 år, och det varit begripligt om han nu hade föredragit att vila på lagrarna. I stället blev de första fredsåren en mycket produktiv period, och under 50-talets första år skapade han bl.a. tre nya bordsserviser och mer än 20 nya vaser. Han började också under dessa år arbeta som formgivare vid Gullaskrufs Glasbruk.

Sin vana trogen tog Percy den nya stilen i beaktande på så sätt att han valde ut de element som passade honom. Han tog t.ex. fasta på den graciösa konturen, och eftersom det blev omodernt med dekorer, återupplivade han många av sina gamla favoritfärger, svart, turkos, silvergrått, gult och blekgrönt (celadon).

Jämför man Percys arbeten från åren kring 1930 med vad han skapade under 50-talet, märker man att det finns ett samband: samma färger återkommer, och även om de målade dekorerna försvinner med alla sina blommor och blad, återuppstår de nu i alla dessa nya småting som *formas* till blommor och blad. I grunden står han fast vid sin uppfattning om

103. Percy vid sitt arbetsbord i Gefle Porslinsfabriks måleriavdelning 1947. På hyllorna aktuella tallriksdekorer samt prydnadssaker av flintgods eller stengods.

vad som är vackert lika målmedvetet 1950 som 1930, och det är i denna kontinuitet man kan avläsa hans särart.

De sista serviserna för Gefle

Kort efter krigsslutet gjordes en stor utrensning bland gamla modeller och dekorer vid Gefle Porslinsfabrik. Det var främst 30-talets tillverkning som lades ned. En del var Percyarbeten, t.ex. serviserna "Alhambra" (W), "Brunt Band" (R), "Ingrid" (F) och "Tre Blommor" (Q). Med dekorerna försvann också en del modeller, t.ex. bordsserviserna S och W, ljusstaken H samt en lång rad skålar och vaser, däribland många avsedda för stengods. Ur tillverkningen gick också den blanka svarta glasyren, som var Gefles signum sedan 15 år tillbaka.[127]

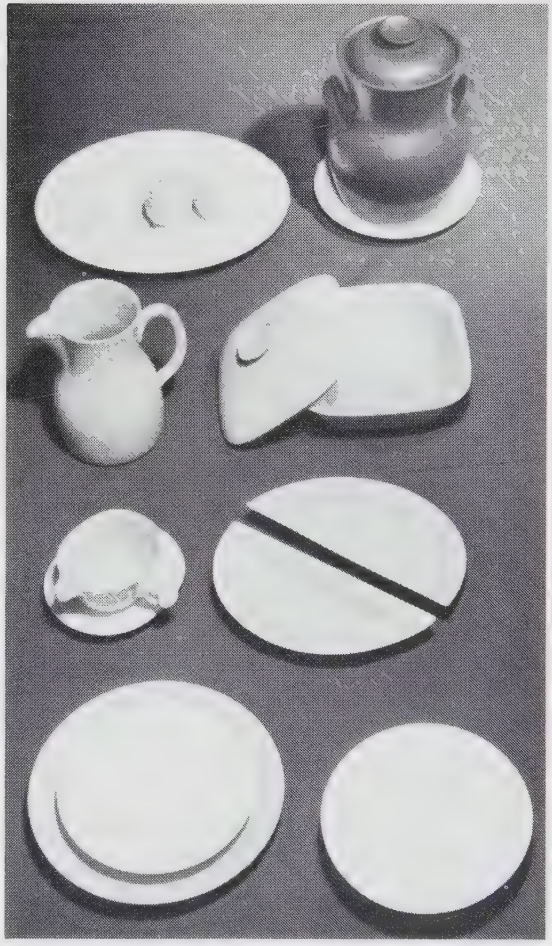
1948 års priskurant är ett magert häfte utan bilder. 1939 hade fabriken haft nära 50 olika bordsserviser, räknat efter dekorer. Nu är antalet knappt 20. Och bland Percys hittills nämnda serviser är endast

följande åtta i bruk: "Blått Band" (F), "Christina" (AO), "Iris" (Q), "Lorry" (AF), "Ulla" (AT), "Blå Vinranka" och "Röd Vinranka" (AO) samt "Vårblomma" (AT). En ny bordsservis kan dock noteras, AS, karaktäriserad genom en reliefbård samt en originell nedskärning kring kärlens mynning. Det är tveksamt om Percy gjorde någon dekor för AS.

1952 presenterades ytterligare två bordsserviser av Percy, AW och AX. AW har vågformade kanter, en detalj som saknas hos kopparna – av praktiska skäl. Percy fick ingen riktig framgång med dessa serviser, och det var först sommaren 1955 han återigen kom i blickpunkten som servisskapare. Det skedde vid Helsingborgsutställningen H 55 som blev något av en tack- och avskedsutställning för serviskonstnären Percy. Här visades "Indiana" (BE) och "Corona", den sistnämnda med ungsfasta delar.

Modell BE är en elegant och strömlinjeformad modell med många speciella drag. Tallrikarna saknar brätte. De har endast en avslutande kant med reliefmönster. Soppterrinen formades som en hög kruka med lock; en del uppläggningsfat är halvcirkelformade. "Indiana" var inte en dekor i vanlig bemärkelse: Tallrikar, fat och skålar tillverkades med vit eller turkos glasyr, "Alba" 2 och "Turkos" 2. Soppkruka och bringare har svart matt utsida, "Negro", och blank turkos insida. "Indiana" var samlingsnamnet för denna servis som blev en ganska bra försäljningsartikel, dock inte jämförbar med "Blå Vinranka". Modellen fick 1957 dekoren "Ohio". 1959 kom "Topas", av allt att döma Persys sista servisdekor för Gefle. De för Percy ovanliga namnen "Indiana" och "Ohio" hade samband med fabrikens USA-export.

I "Corona" tog Percy upp samma dekorativa tema som i några av sina tidigare serviser: täta, smala räfflor. "Corona" tillverkades i blåtonad massa eller



104. Servisen Indiana med de olika delarna i vit eller turkos glasyr samt soppkruka med matt, svart utsida och turkos insida. 1955.

med klarblå glasyr, "Azur". 1957 gjordes en blekgrön glasyr åt modellen, "Celadon" 2, inte att förväxla med 30-talets "Celadon" 1. Vita tallrikar förekom också. Till H 55 komponerade Percy även en ny dekor för AO, "Ofelia", en krans av gröna, stora

105. Percys gravyrförlaga till dekoren Gröna Blad, senare döpt till Ofelia, 1953.

blad, tecknade med grova streck utan konturlinje. Den kom aldrig ut i handeln.

Större framgång fick han med kaffe- och teservisen "Lillemor" (AU), ett stelt bladmönster som täcker ytan likt ett galler. Det ser mer abstrakt ut än det är och utgör ett bra exempel på hur Percy tolkade den nya stilen (bild 116). För modell AU, som är hög och rak, komponerade han också "Hyacint", en av hans vackraste dekorer från senare år. Som målare arbetade Percy ofta med hyacintstudier under 50-talet, och kanske hämtade han förebilden från sina egna odlingar. Blommorna i detta mönster står nämligen uppradade liksom i en rabatt. Arrangemanget innebär en viss förenkling, men återgivningen är exakt som på en botanisk planch. Dekoren

106. Hyacint, dekor i svart koppartryck för te- och kaffekoppar, modell AU, 1956. En version i flytande blått gjordes också.

kom 1956 och tillverkades till omkring 1970, då den måste utgå beroende på att den innehöll mer bly än livsmedelsstadgan tillät. Senare gjorde Gefle ett nytt försök att föra ut dekoren i en förenklad variant i screentryck med en mindre blyhaltig glasyr. (Tyvärr har detta nytryck mycket litet samband med Percys ursprungliga idé.)

1957 kom kaffe- och teservisen BA med bl.a. den nya glasyren "Celadon" 2. Kopparna har vit insida. BA fick också samma klädsel som "Corona" samt såldes dessutom med olikfärgade delar. 1959 presenterades Percys sista teservis, BG, med kanna i matt marinblå glasyr och koppar i vitt. Ännu så sent som 1964 var Percy i färd med att komponera nya tekoppar, för vilka han föreslog en invändig dekor.

Konstgods

Under kristiden komponerade Percy endast tre nya vasmodeller. Rent allmänt tillverkades få prydnadssaker under 40-talets första hälft. Men från 1946 tog han skadan igen och skapade ett trettiotal nya vaser. Ett ungefär lika stort antal äldre modeller hade då utgått för att ge plats åt det nya.

Percy blev med åren mycket skicklig i att forma ändamålsenliga blomvaser. Hans egna målade "uppställningar" med buketter i vaser gjorde honom naturligtvis medveten om hur det borde vara. I DN 23/6 1949 skrev Eva von Zweigbergk (sign. Colomba) om två Percyvaser, som hon ansåg "oöverträffade när det gäller att ge ett rikt intryck åt en rymlig

107. Vaser, krus och skålar hörde till de designuppgifter Percy gärna befattade sig med. Under 50-talet blev formerna elegant uppåtsträvande – vilket tydligt framgår av denna idéskiss från åren kring 1955.

bukett". Dessa vaser var varken helt raka eller helt runda:

> De har en ganska smal, ihålig fot, där stjälkarna får stadigt fotfäste, så vidgar sig kupan så det blir gott om vatten, men kläms åter ihop till en kant mot vilken blommorna får stöd.

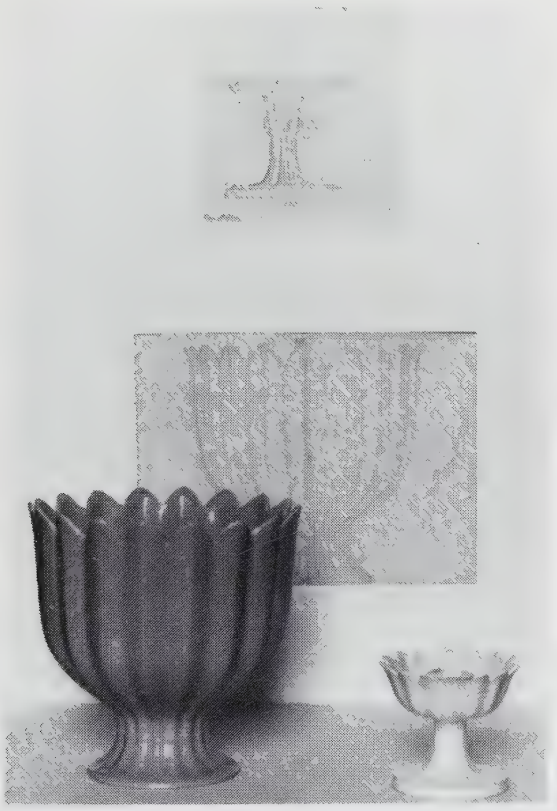
De flesta av Percys blomkrus har denna grundform, och ännu så sent som vid 50-talets mitt gjorde han två mycket vackra varianter – IN och ZS – efter ungefär samma principer. Men ZS har slankare konturer än sina föregångare. Hos vasen HY från 1952 är foten borta, och kärlet är bredast nedtill och – om man ser till helheten med hänkeln inräknad – upptill. Det här fenomenet är tydligast hos de vaser Percy gjorde under 50-talet. De är smalast på mitten och liknar timglas (KA, KP, LC) eller strävar uppåt som kantareller (HK, IK, IZ). Även blomkrukor och ljusstakar följer samma tema. Fat och askkoppar formas som blommor eller blad.

Dessa slanka silhuetter, timglaset och den uppåtsträvande svampen, var ett påfallande särdrag i efterkrigstidens formgivning. De tidigaste exemplen finner man hos Stig Lindberg och Carl Harry Stålhane. Om man inte ställer Percys nya former mot bakgrund av en allmän tendens, ett ofrånkomligt mode, är det naturligtvis svårt att förstå varför fabriken övergav de funktionella vasformer, som beskrivs ovan till förmån för nya alternativ, men sanningen är att den "förnuftiga" formen finns kvar endast så länge den går att sälja, och denna säljbarhet hänger inte bara samman med funktionen, utan i hög grad med det symboliska uttrycket.

Bland Percys 50-talsvaser finns det få som under 50-talet inte följer svamp- eller timglasformen. Modell LD hör till undantagen. Den är hög och rak samt skuren som en sexkanting. IW är formad som en rak flaska. Den lätt surrealistiska KP är redan nämnd (s. 110). Formad som en kvadratisk stav ser den ut att ha vridits ett halvt varv, vilket givetvis inte är fallet. Den har skulpterats just så som den ser ut.

De olika föremålen från efterkrigstid och 50-tal dekorerades som regel med hjälp av olika glasyrer. (Björn Holmström dog 1948 och efterträddes av Arne Wengström.) Ofta användes samma glasyrer för konstgods som för serviser, alltså "Turkos" 2, "Alba" 2, "Mangania" och "Celadon" 2. Percy gjorde t.ex. tunnväggiga skålar och småvaser med celadonglasyr och lätt reliefmönstring. Olika typer av

108–111. Blomvaserna ZF från 1946, HY och KH från 1952 och KP från 1954. Tecknat av Paul Percy 1980.



112. Blomkruka och ljusstake modell P 4 från respektive 1945 och 1959 med tillhörande arbetsritningar.

diskreta mönster, intryckta i leran var f.ö. vanliga. Den vackra skålen AG från 1952 är dekorerad med bladformer i svag relief. En smaragdgrön glasyr, "Cupra" från 1956, användes bl.a. för en slank, hög vas och ett åttakantigt fat (BA).

En speciell teknik var förutsättningen för den s.k. paljettdekoren. "Svart Paljett" och "Turkos Paljett" kom 1952 och användes huvudsakligen till bladformade askfat. Effekten berodde på kontrasten mellan blank och matt yta.

Percys troligen sista dekorativa arbete för Gefle var serien "Marin" från 1959. Den bestod av en blomkruka med taggig kontur, ett par vaser och en liten ljusstake som komponerats efter samma idé som krukan. Serien som har modellbeteckningen P, dekorerades med en matt, ljusblå glasyr. I Percys ägo fanns emellertid ljusstakarna med den vita glasyren "Alba" samt blomkrukan med den äldre blå glasyren, "1401". De vita ljusstakarna hörde till konstnärens personligen mest omhuldade föremål.

Från 1968 tillverkades inga prydnadssaker vid Gefle Porslinsfabrik. Efter förvärvet av Rörstrand 1964 gjorde Upsala-Ekeby en rationellt motiverad produktuppdelning, vilken innebar att Gefle i första hand skulle tillverka serviser och ugnsfasta hushållssaker. 1978 beslöt man att fabriken skulle läggas ned.

Glaskonstnären

Under 50-talet arbetade Percy periodvis för Gullaskrufs Glasbruk i Småland. Bruket ligger en dryg timmes bilväg från Vickleby. De praktiska fördelarna för konstnären måste ha varit uppenbara. Sedan 1946 bodde han året om på Öland. Nu kunde han äntligen förena arbetet i sin egen målarateljé med industriell formgivning utan att alltför lång tid gick åt till resor och korrespondens. Trots att han nu närmade sig 70-årsåldern, tog han körkort och köpte bil, en Peugeot, i vilken han 1952 gjorde en långresa till Frankrike och Italien.

Gullaskrufs Glasbruk var sedan 20-talets slut specialiserat på pressglas. Tillverkningen startade 1927 genom ett initiativ från William Stenberg, som själv vuxit upp i småländsk bruksmiljö. Efter att ha börjat sin utbildning hos sin far i Lindås gjuteri, där man

bl.a. tillverkade pressglasformar efter tyska förlagor, började Stenberg 1912 rita egna formar och blev på så sätt en av skaparna till det moderna svenska pressglaset. 1926 köpte han Gullaskruf, en hytta från 1890-talet, som huvudsakligen producerat fönsterglas. Det första uppmärksammade framträdandet skedde vid Stockholmsutställningen 1930. För detta tillfälle hade Stenberg engagerat en konstnärlig medarbetare, konstnären Hugo Gehlin. Även Percy tillfrågades om han ville vara med, men han avböjde, troligen på grund av anställningen vid Gefle. Det blev således Gehlin och Stenberg själv som gav Gullaskruf dess konstnärliga profil under 30- och 40-talet.[128]

En intressant detalj i detta sammanhang är att Waldemar Meyer några år tidigare sökte hjälpa Percy till litet extrainkomster genom att skaffa honom beställningar vid ett glasbruk. Det är ovisst vilket, men några bevarade skisser för glas, troligen från 20-talets slut, visar hur han önskade utnyttja materialet. Det rör sig främst om vaser och karaffer med generösa konturer och rikligt förekommande påklipp. Under Europaresan 1929 (s. 81 ff) hade han också studerat glastillverkning i Murano utanför Venedig, och han medförde hem en utsökt grönskimrande takkrona samt karaffer med blommande proppar. Till hans egna samlingar fogades under åren också arbeten av Hald, Gate, Ollers och Venini.

William Stenberg var en ungdomsvän till Percy. De träffades första gången 1906 under exercisen på Gotland. Percys anställning på Gullaskruf kom därför mest att likna ett vänskapligt avtal, ett "gentlemen's agreement". Något skrivet kontrakt förekom inte. Men liksom hos Elsa Gullberg medgavs han nu royalty, dvs. fem procent på nettoförsäljningen av alla sålda arbeten under 10 år. Under några goda år kring 1955 svarade Percys servis "Reffla" för den största delen av brukets omsättning av pressat hushållsglas. För Percy innebar detta att han – troligen för första gången i sitt liv – fick en årsinkomst på 50.000–60.000 kronor enbart från Gullaskruf.

113. Tidiga skisser till glas, troligen från 20-talets slut, visar att Percy sökte inspiration i en traditionellt detaljrik stil. När han tjugo år senare återvände till uppgiften föredrog han enkla, rena former.

Percy ritade sin första glasform för Gullaskruf – en bukig vas för Hyacinter – redan 1950, men hans huvudsakliga verksamhet vid bruket inföll under åren 1952–55. Därefter glesnade produktionen, men ännu så sent som 1965 skapade han en ny serie vaser, "Doria".

Man frågar sig kanske varifrån han hämtade idéerna till alla de skapelser som under några intensiva år flödade ur hans penna. Han hade alltid med stort intresse följt vad som skrevs om konst och brukskonst i svenska tidskrifter, främst i Form, som under alla år ägnade stort utrymme åt glaskonsten och dess utövare. Under 20-talet uppmärksammades här i första hand de svenska glasbruken och deras konstnärer, men från 30-talets mitt började man också presentera glas från de nordiska grannländerna samt från England, Frankrike och Italien. Artiklar om Paolo Venini återkom vid flera tillfällen. 1950 visades Veniniglas på NK.

Men vad gäller Percys inspirationskällor bör man nog i första hand uppfatta glasformgivaren Percy som en logisk fortsättning av porslinsformgivaren Percy. I synnerhet de arbeten han ritade för Karlskrona Porslinsfabrik står ganska nära de slanka och rena former han ville förverkliga i glas. Även hans sena stengodstillverkning ställde honom inför ett formspråk som kunde vidareutvecklas i glas. I sitt hem i Vickleby ordnade han några hyllor i ett fönster, där han sammanförde glas och stengods av både egen och andras tillverkning.

När Percy på allvar började rita glas för Gullaskruf var han teoretiskt och estetiskt sett ganska väl förberedd. Annat var det nog i fråga om det praktiska. Precis som vid Gefle sökte han envist finna vägar att förverkliga sina visioner, vilket inte alltid lyckades. En förargad glasblåsare kunde emellertid avgöra striden genom att be honom ta pipan och blåsa

114. Hyacintglas för Gullaskrufs Glasbruk 1950, 504/1.

själv. Tekniken behärskade han inte, men han fängslades av den snabba och direkta skapelseprocessen, och han fann det vara en stor fördel att kunna övervaka tillverkningen från början till slut.

Från arbetet vid porslinsindustrin hade han lärt sig att göra noggranna arbetsritningar. Ett par hundra sådana finns bevarade på bruket. 75–80 procent av dessa visar arbeten som tillverkats och sålts. Det är intressant att jämföra hans mycket pyntade skisser till glasformer från 20-talet med de modeller han nu skapade. Glaskonstnären Percy arbetade med släta konturer och han valde ofta enkelt funktionella former.

Percys första arbete för Gullaskruf, de s.k. hyacintglasen (504/1), inspirerades av den i Danmark vanliga seden att driva hyacintlökar i mellanrummet mellan inner- och ytterfönster. Percys version är emellertid anpassad till svenska förhållanden med dubbelkopplade fönster och skall stå på insidan. Hya-

cintglasen blåstes i räfflad form i vitt eller blått. En variant på hög fot förekom också.

Två år senare tillverkades ett tjugotal olika Percyglas, bland vilka pressglasservisen "Reffla" hörde till de mest uppmärksammade. "Reffla" är en typisk Percyservis, ren i konturerna och med räfflor som genomgående dekorativt motiv. Här ges de också en speciell funktion genom att de trollar bort ojämnheterna i pressglasets yta. "Reffla" utfördes i vitt, rött, grönt, opal samt i benvitt flussglas, och den tillverkades i ett tjugotal olika delar, främst som fat, assietter och skålar. En bonbonjär och en ljusstake gjordes också. Särskilt stor framgång rönte en liten vas som glasblåsarna lekte litet med så att mynningen veckades. Percy var tveksam inför resultatet, men gav med sig då den nya vasen blev mycket efterfrågad. Om "Reffla" skrev Elisa Steenberg 1957 att den hörde till "det finaste och bästa som gjorts inom svensk pressglasproduktion under de senaste decennierna" och att det jävade allt tal om att pressglas måste se orent eller oljigt ut.[129]

Till Percys debutuppgifter i pressglas hörde också några bladformade saladjärer i grönt eller vitt samt en serie blomkrukor och blomglas av ungefär samma typ som "Reffla" (521/1, 524/1,3,4).

Från 1952 härrör också en lång rad friblåsta glas, av vilka de flesta är blomglas av just den typ som beskrivs på sidan 118: De varierar den vid denna tid så populära timglasformen (t.ex. 524/9, 18,34). Många av dem – liksom retortrarna och de spröda klockorna på höga, smala ben – kunde väl reda sig bra utan blombuketter, i synnerhet som Percy snabbt upptäckte att Gullaskruf erbjöd många intressanta möjligheter att komponera med färg. I ett av sina egna fönster i Vickleby ställde han upp sex retortrar i bleklila, rödlila (som plommon), turkos, gult och två gröna nyanser. Glasen gjordes också i rött, blått, blekgult, benvitt, opal osv. I skissboken ges dessa färger mer poetiska namn såsom "ametist", "rökgrönt" och "heliotrop" (524/29).

En vackert svävande form har de höga glasen med klockformad kupa. De färgades simmigt mjölkvita (opal). För att ge liv åt ytan experimenterade man här med s.k. optikblåsning, vilket innebär att smala, genomskinliga ränder framträder (524/33, 33A). Samma formidé användes till en graciös ljusstake, där klockan skurits ned något så att den fungerar som en djup manschett (524/27). En låg variant gjordes också (524/36).

1952 kom "Miranda", en hyttarbetad servis som omfattade en vinkaraff och ett tiotal olika typer av dricksglas. "Miranda" kunde erhållas slät med guldkant eller dekorerad med slipade vertikala linjer. Många av dessa varianter – för t.ex. "sherbet", isté och "wine" gjordes för export (529/1).

Hugo Gehlin avled 1953 och efterträddes 1954 av en ung formgivare, Kjell Blomberg, som stramt och elegant fullföljde brukets traditioner inom vardagsvarans område. Percy fortsatte under de följande åren att dela sin tid mellan pressat och blåst glas. För pressglas komponerade han bl.a. ett solrosformat askfat, en serie fat och askfat med flikiga brätten, "Akantus", samt ett blomglas och en blomkruka med droppformad dekor, "Ellips" (551/12, 559/3). 1965 kom "Doria", en serie vaser och skålar som utfördes i pressad och invärmd kristallmassa. "Doria" liknar "Reffla", men räfflorna är här rytmiserade, och den tunga kristallmassan ger serien en lyxbetonad karaktär (651/2–7 och 651/10).

Det är i allmänhet lätt att skilja mellan Gehlins flödande och mjukt organiska form och Percys strängare och med tiden alltmer klassicerande glas. Gehlin hade funnit sin stil så att säga sida vid sida med glasblåsaren. Percy utgick från ritblocket. En

115. Opalglas av Arthur Percy och Hugo Gehlin. Fr.v. skål och blomglas av Percy 1960 och 1952. T.h. en vas av Gehlin. Jämförelsen antyder skillnaden mellan de båda konstnärerna, Percy stramt konstruktiv, Gehlin flödigt improviserande. Skålen Nationalmuseum, blomglas och vas Nordiska museet.

jämförelse mellan ett par ljusstakar, den ena av Gehlin, den andra av Percy (583/4) visar något av denna skillnad i sättet att handskas med materialet.

Under senare delen av 50-talet fick färgen en allt viktigare roll för Percys val av uttrycksmedel. En god affär för Gullaskruf blev de raka blomglasen med underfångsfärg i citrongult eller turkos (551/21). 1957 lanserades en serie vita flussglas med en mjukt framtonande, brun rand upptill. En grön "kudde" mellan ben och kupa – eller som fot – ger dessa arbeten en fräsch blomliknande karaktär. Glasen blåstes i svagt räfflad form.

Percys sista arbeten för Gullaskruf var – utom "Doria" – en rad miniatyrvaser, liknande fågelägg eller snäckor.

Percys debut som glasformgivare kom sent i hans liv. Glasen visades därför främst i samband med hans stora retrospektiva utställningar vid 50-talets slut samt vid Nationalmuseums "Svenskt glas 1954" och "Glas från Gullaskruf" 1961 (se not 6). Kritikernas kommentarer blev i allmänhet kortfattade, eftersom de såg glasen mot bakgrund av hans livsverk och som en del av en större helhet. De uppfattade honom t.ex. som en kontrast till Hugo Gehlin. Percys glas beskrevs som luftigt, gracilt, sprött, svävande.[130]

William Stenberg dog 1961, och Percys kontakter med Gullaskruf blev under 60-talet alltmer sporadiska. Själv hade han gärna velat fortsätta, eftersom formgivaruppgifterna roade och stimulerade honom. Några av hans bästa målningar från 50-talets slut är en rad skira studier av egna glas.

Slutord

Arthur Percy närmade sig sin 90-årsdag, när han avled i sitt hem i Vickleby strax före midsommar 1976. Under sina sista år iakttog han med blandade känslor hur hans egna konstindustriella arbeten först togs ur produktionen och därefter förvandlades till antikviteter – med allt vad det innebär av programmatisk uppvärdering. De nya priserna ligger skyhögt över de ursprungliga, och någon "god billig kopp" av Percy går inte längre att uppbringa.

Karlskrona Porslinsfabrik var den första av "Percys fabriker" som lades ned. Det skedde 1968. Tio år senare kom turen till Gullaskrufs Glasbruk och Gefle Porslinsfabrik.

1945 frågade sig Percy vilket eftermäle vår tids porslinsindustri skulle få i senare tiders historieskrivning (s. 98 ff.). Han förutsatte uppenbarligen att domen skulle bli hård. Emellertid har utvecklingen inom området gått i en sådan riktning att vi redan ur det sena 70-talets perspektiv är benägna att betrakta Percy och hans generation som representanter för en konstindustriell guldålder.

Den hastiga förändringen av svensk konstindustri och dess förutsättningar gör det svårt att rättvist bedöma Percys insats. Att Arthur Percy var en av det svenska 20-talets konstindustriella pionjärer står utom allt tvivel. Ett långt liv gav honom möjlighet att förverkliga sina intentioner inom varierande områden och i skilda material. Någon "skola" bildade han inte, men han lever kvar i medvetandet hos många av sina yngre kollegor som en älskvärd och enveten idealist, en konstnär kämpande mot samma svårigheter som de själva, när det gällde att hävda skönhetens rätt mot lönsamhetens hårda villkor.

Till slut återstod måleriet, den enda tillflykten som gav honom en känsla av frihet.

116. Percy gjorde 1956 denna teckning, som visar hans egen mångsidighet som formgivare – vilket inte hindrar att samma dekorativa idé kommer till användning inom olika tekniker. Gardintyget Dubbelblad från 1949 har samma droppformiga dekor som glaskrukan 559/3 och koppen Lillemor från 1952. I fönstret står två retortrar 524/29 samt en grupp raka glas 551/21. De två glasskålarna har också motiviska likheter, den minsta tillhör servisen Reffla. Övriga föremål ingår i servisen Indiana från 1955.

Summary

Arthur Percy – artist and designer

Carl *Arthur* Percy Carlsson was born in Vickleby, Öland, in 1866. His father was a sailor. Arthur Carlsson showed artistic talent at an early age and when he was 17 he entered the school of the Artists' Association in Stockholm. His parents were poor and his education was paid for by a patron of the arts. In 1906 he changed his name to Carl Arthur Carlsson Percy.

At first Percy could only study part-time, since he had to earn his living by working for a house-painter in Stockholm, but in 1907 he became the art school's third full-time student and from then on he devoted himself entirely to fulfilling his artistic aims. From the beginning of the century until 1976, when he died in his home in Vickleby just before his 90th birthday, he worked untiringly at his sketch-book and easel.

Percy began his career as a painter. From 1923 to 1959 he worked both as a painter and as a designer for the Gefle porcelain factory. Between 1936 and 1951 he also produced designs for Elsa Gullberg's textile firm and from 1951 to 1958 he was employed by the Gullaskruf glass works. In 1957 a large retrospective exhibition of his work was arranged at the Academy of Fine Arts in Stockholm. The last 10–20 years of his life were again devoted exclusively to painting and to creating picture after picture inspired by the unique and richly-coloured scenery of his native Öland.

In 1907 Arthur Percy joined "De Unga" (The young painters' group), whose three exhibitions in 1909, 1910 and 1911 were events of considerable importance in Swedish art and marked the first step towards Swedish modernism. This group of artists is now called "the men of 1909" and, like Percy, most of its members had studied first at the school of the Artists' Association and afterwards with Henri Matisse in Paris.

From 1911 to 1922 Percy, his wife Kerstin and their children Paul and Ingrid lived in Gothenburg, Paris and the south of France. In 1922 he settled in Stockholm. His artistic experiments during this period resulted eventually in a style of painting in which impressions from Cézanne, Munch and Matisse were combined in a personal and decorative synthesis characterized by harmonious composition.

In 1923 Percy began working as designer for the Gefle porcelain factory. He thus became one of the pioneering artists of the post-war period who turned their attention to different kinds of industrial design. This was his first regular, paid employment as an artist and he obtained it through a bureau that the Swedish Society of Industrial Design (Svenska Slöjdföreningen) had created solely for the purpose of establishing contacts between artists and industrialists. At this time the Society of Industrial Design was campaigning energetically for the production of more attractive everyday wares and eventually succeeded in awakening the interest and cooperation of some important Swedish art industries. Important and effective events in this campaign were the Home Exhibition at the Liljevalch Gallery in 1917 and the publication of "Vackrare vardagsvara" ("More beautiful everyday wares"), a propagandist pamphlet, written by the Society's director, Gregor Paulsson.

Percy's debut as designer occurred at the Swedish industrial exhibition "Svenska Mässan" in Gothenburg in 1923 but his actual break-through came in 1925 at the Industrial Art Exhibition in Paris, when his first collection of tableware and ornaments was

awarded a diploma of distinction. During the years that followed he directed his energies towards making Gefle what he called a "model factory". Towards the end of the twenties the demand for cheap household wares increased and Percy, who, with his gift for decoration, had been designing more exclusive and often hand-painted articles, was now asked to work on the factory's wide assortment of kitchenware and everyday china.

As a designer during the heyday of "Art Deco", Percy created colourful and softly rounded household wares. The factory specialized in flint ware and there was, therefore, considerable scope for different kinds of under-glaze patterns, which were hand-painted, stamped or printed in copperplate. Percy's first dinner-service with a printed design, "Tre Blommor" (Three Flowers), appeared on the market in 1925 and was in continuous production for more than 30 years. In 1927 he introduced a black glaze, which also became extremely popular.

However, Percy never became a full-time designer. He was engaged for three months a year to create new models and designs and supervise the factory's production. In practice this meant that he usually spent dark evenings (when he could not paint anyway) trying out new ideas and the factory then made a selection from his sketches. Since he could neither turn nor blend glazes himself, he needed the help and cooperation of the factory's technical specialists.

Gefle porcelain factory, founded in 1913, is one of the youngest porcelain factories in Sweden. Waldemar Meyer was manager of the factory until 1935 and in 1922 he also became the owner. Percy's collaboration with Meyer was fertile, though not exactly free from conflict, and during this period his share in the models manufactured by the factory (the number of designs cannot be ascertained) increased to about 40%. During the first few years his salary was 50 Crowns a day for an agreed period of three months a year. He declined an offer of full-time employment, explaining that he preferred to retain his freedom as an independent artist.

The Stockholm industrial-design exhibition of 1930, with its concentration on standardized manufacture, provoked a storm of debate about functionalism. Percy reacted against what he called the degenerate forms of functionalism. Even as a young painter – e.g. after a brief cubist period – he had repudiated the more extreme manifestations of early 20th century art. Percy's porcelain designs were never functionalistic but during the thirties they became slightly stricter. Though he did not abandon his floral designs for tableware, he also developed a new style based on the form and glaze rather than on painted or printed patterns. As a consequence of these experiments, he also began to compose models for stone-ware, which he succeeded in persuading the factory to manufacture for a short time. In 1936 he hit upon a new idea which was partly inspired by functionalism, since it meant a deviation from the principle of the complete set: instead of the normal 59-piece service with uniform pattern, he suggested that the different pieces should be manufactured in different colours, enabling the customer to make a personal selection.

Around the middle of the thirties Percy began working with the textile artist, Elsa Gullberg, on schemes for table-settings. When Gullberg added an atelier for hand-painted fabrics to her textile firm in 1934, Percy was one of the artists she engaged to design patterns. He produced about ten different floral designs, one of the best known being "Angelica".

In 1939 Percy participated in the world exhibition in New York. Among other things, Gefle exhibited parts of the dinner-service called "Blå Vinranka" (Blue Grape-vine), which became very popular and was manufactured until 1968. In 1935 the factory was sold to Upsala-Ekeby Co., which meant that Percy lost the element of personal cooperation he had enjoyed with Waldemar Meyer. On the other hand, the fact that Upsala-Ekeby owned several ceramic factories gave him the opportunity of breaking new ground, as when he drew models for "real china" i.e. hard porcelain, for the Karlskrona porcelain factory.

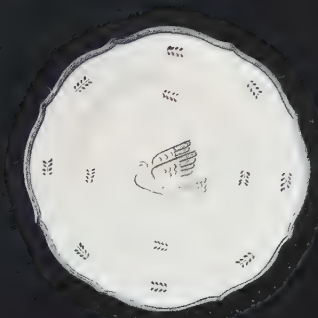
However, Percy found it more and more difficult to adjust to the increasingly rationalized production methods introduced at the Gefle porcelain factory. Between 1946 and 1948 the old circular kilns were torn down and replaced by an efficient electric tunnel kiln. The technical requirements imposed by this kiln meant that Percy's printed decorations in liquid blue, such as "Blue Grape-vine", could no longer be used.

Percy stayed at the Gefle factory until his retirement in 1959. His last important appearance as a porcelain designer was at the H 55 exhibition at Helsingborg in 1955 with, among other items, a new design called "Indiana".

At the beginning of the fifties Percy began designing glass for the Gullaskruf glass works in Småland. In 1946 he, his wife and youngest son, Hans, had moved from Stockholm to his childhood home at Vickleby, which had been enlarged and to which a large, light atelier had been added. Vickleby is not far from Gullaskruf, where Percy was warmly welcomed by his old friend, William Stenberg. Although he found glass-designing very stimulating, it was only a short episode in his chequered artistic life. Among the best things he produced for Gullaskruf is a series in pressed glass called "Reffla" (Grooves) and a series of delicate, shimmering glass ornaments in a variety of colours. He often placed these fragile creations in front of a thin curtain in his atelier – and painted them.

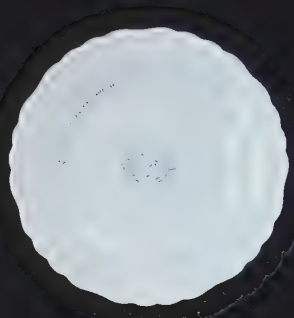
Percy was unusually self-reliant when it came to choosing subjects for his paintings: he used his own porcelain and his own glass and – as background – his own fabrics. And as long as he had the strength, he himself cultivated the flowers that he loved to arrange in lavish bouquets.

Till engelska av Joyce Dahlberg



Gefle 1923—27

Tre Blommor 1924—43



Turkos 1925—36

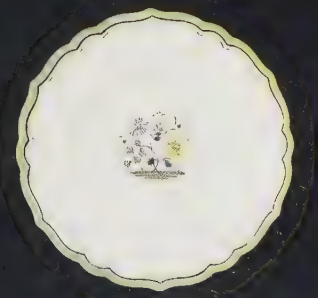
Iris 1925—52

Blå Blomma 1927—36

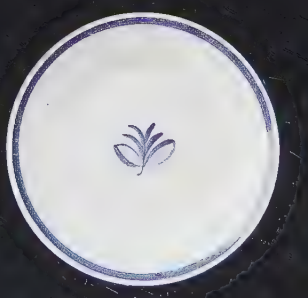
Ingrid 1929—43

Exotica 1930—43

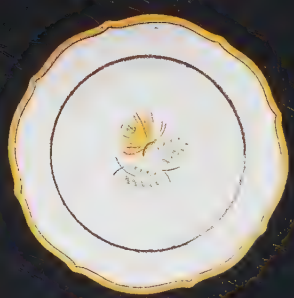
Orient 1931



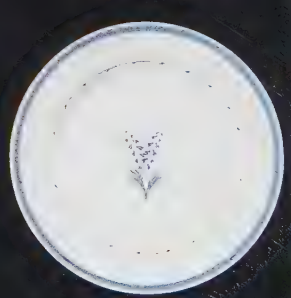
Suecia 1930—43



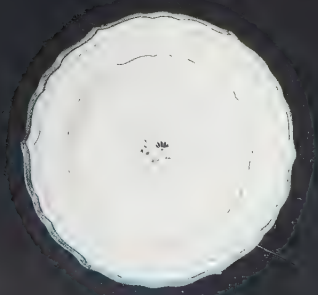
Blått Band 1931—57



Haga 1931—41

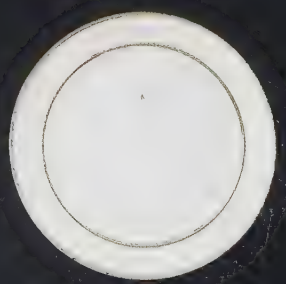


Veronica 1933—36



Riviera 1933—43

Tibet 1934—43



Lido 1935—39

Alicante 1936—43

Servisdekorer av Arthur P

Alhambra 1936—43

Lili 1936—43

Röd Ranka 1936

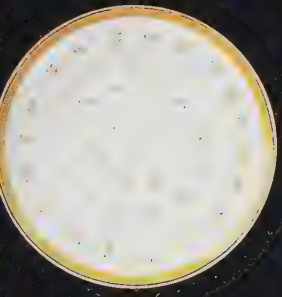
Provtallrik

Lorry 1939—52

Florida 1939—43

Röd Vinranka 1941—57

Christina 1943—57



Värblomma 1945—52

Provtallrik

Ulla 1948

Monica 1955

Rubus 1955

Indiana 1955—57

Ofelia 1955—57

Topas 1959

efle Porslinsfabrik 1923—1959

Arthur Percys konstindustriella arbeten

1. Modeller för Gefle Porslinsfabrik

Kursiverade modeller = stengods

Askfat
H 1955–56
L 1928–43
M 1928–57
AD 1939–43 s. 93
AH 1939–43
AI 1939–57
AK 1939–55 s. 107
AL 1939–55 s. 107
AO1 1939–41
AO2 1943–57
EC 1952–57
ED 1948–57
EK 1955–57

Barnservis
A 1936–57

Blomkrukor
A 1924–43
B 1928–31
C 1929–31
E 1930–31
F 1931–43
H 1933–36
P 1952–57 s. 106, 119
Q 1924–43 s. 44
AB 1936–39
AC 1946–55
AD 1946–55
AG 1952–55
RW 1939–43
P 1955–66 s. 106

Blomkrus
A 1936–43 s. 91
B 1934–43 s. 91
C 1935–43 s. 91
H 1943–55 s. 91
GC 1939–55 s. 78, 100
GZ 1945–55 s. 106
IN 1952–55 s. 118
ZS 1955 s. 118

Blomfat
A 1928–43
BA 1956

Bonbonjärer
A1 1923–31
A2 1941–57
B 1929–55
C 1929–55
D 1929–31
G 1943–57
H 1930–41
I 1933–41
M 1936–41
P 1939–52
Q 1939
R 1939–55
S 1939–55 s. 106
U 1939–43 s. 106
W 1939–55 s. 106
AD 1955
AF 1952–55

Bordsserviser
F 1929–57 s. 50, 78, 79, 80
Q 1923–52 s. 42, 43, 46, 78
R 1927–39 s. 50, 81
S 1927–43 s. 50, 114
T 1929–33 s. 50
U 1930–31 s. 50, 81, 85
W 1930–43 s. 50, 78, 81, 84, 89, 90
X 1933–39 s. 78, 86, 97
Y 1936–39 s. 81, 97
AF 1943–52 s. 81, 97
AO 1939–68 s. 77, 78
AS 1948 s. 115
AT 1943–48 s. 104
AW 1952 s. 115
AX 1953 s. 115
BE 1955–57 s. 115
Corona 1954 s. 72, 115

Bordsserviser med eldfasta delar
Corona 1954–57
F 1931–57

Brickor
A 1925–57 s. 48, 77, 78
B1 1923–43
B2 1955
C 1931–36
G 1939–43
FK 1952–55
FO 1955–57

Brödfat
U 1933–43
AB 1955–57
AR 1946–57

Bålar
D 1927–43
F 1930–43
G 1931–36
AI 1934–36 s. 92
Vinbål = D + skulpterat lock, s. 45, 46, 48, 49, 66

Cabaréer
B 1936–55
N 1939–43

Cigarr- och cigarrettbägare
A 1924–43
B 1929–33
D 1936–43

E 1939–55
AO 1943–55

Figurer
Diana 1928–55 s. 52, 54, 55, 66, 78, 107
Flora 1943–55 s. 55, 107

Frukostbricka
G 1938–36

Frukostgods
AO 1955–57 s. 104

Fruktserviser
E 1923–43 s. 42, 44, 45, 78
Q 1936–41
S 1927–43
U 1933–57
W 1933–55
Z 1931–52
AB 1939–48
AI 1939–48
AO 1952–57
AR 1948–57
GE 1943

Fruktskålar
C 1923–43 s. 44, 91
F 1929–43
G 1929–43
W 1933

Grötsats
AF 1936–43

Jardinjärer
A 1923–43
B 1929–43
E 1946–55

Kaffe- och teserviser
A 1930–57 s. 79, 86
F 1928–57
O 1933
Q 1927–52 s. 74
X 1933–41
AB 1930–57 s. 78, 86, 90
AF 1939–57 s. 104
AG 1939–43 s. 104
AH 1939–57 s. 104, 105
AI 1939–52 s. 104
AO 1941–69
AR 1943–57 s. 78, 105
AU 1952–57 s. 116
AX 1952–57
BA 1957–68 s. 117
BG 1959–68 s. 117
AW 1952

Krus
A 1930–43
B 1933–43

Likörflaskor
A 1930–31
B 1930–31

Ljusstakar
F 1923–57 s. 42, 78
G 1923–36 s. 42
H 1926–43 s. 48, 78, 114
I 1930–57 s. 91, 106
L 1930–57
O 1931–36
Q 1933–39
R 1932–43
S 1936–57
T 1936–41
Z 1936–57
AB 1939–43
AL 1939–57
AN 1952–55
CG 1955–57
P4 1959–66 s. 119

Marmeladburkar
A 1933–36
B 1933–57
AO 1948–57

Pipskål, se **Skålar**

Saladjärer
EA 1946–57 s. 106
EB 1946–57
EG 1952–57
EH 1955–57
EO 1955–57
FK 1955–57
YT 1946–55
Funchia 1957

Salladsskålar
A 1927–43
S 1927–43
Q 1927–39

Skrivställ
AL 1939–48

Skålar
A 1925–57
C 1923–43 s. 42, 44, 91
D 1928–43 s. 78, 91
F 1929–43 s. 74
H 1929–31
I 1928–33
L 1939–57
O 1930–57
P 1930
R 1930
S 1930
T 1930–57
AC 1931
AE 1930–43
AG 1931, 1952 s. 119
AH 1930–36
AI 1930–36
AK 1930–36
AL 1931–36
AM 1933–43
AO 1933–57
BB 1936–41
BC 1936

BD 1936–43
BE 1936
BO 1936–57 s. 91, 107
BU 1939
BY 1939–48
BZ 1939–43
CD 1939–57
CF 1939–57 s. 78, 91, 107
CG 1939–57 s. 107
CL 1939–52 s. 107
CO 1939–41 s. 107
DU 1946–57
EA 1948–57
EE 1952–57
EM 1955–57
EP 1955–57
FB 1952–57
FL 1955–57
FR 1955–57
FW 1955–57
HZ 1955–57
IF 1948
IG 1948
LE 1958
P5 1959
YL 1946–57
YO 1946–57 s. 94
YR 1946–57
YU1 1946–57 s. 106
YU2 1946–57
YW 1948–57 s. 94
ZN 1952–57

Strösockerskål
– 1939–43

Tebordsskiva
– 1925–57 s. 78

Tedosa
A 1939–36

Tobaksburk
A 1929–43 s. 91

Trädgårdskrukor
Funkis 1930–43 s. 91
Pompös 1933
A = Urna A utan lock

Tvättserviser
S 1923–27 s. 44
T 1924–31 s. 44
U 1924–31 s. 44, 78
AF 1939–46

Urnor
A 1936–55 s. 93
B 1952–57

Varmvattenkannor
A 1931–36
B 1936–57
D 1939–57
AO 1941–57
AH 1946–57
AR 1946–57
AU 1955–57

Vaser
G 1927–43
R 1926–48 s. 74
T 1929–31
U 1927–31 s. 55
W 1929–43
Z 1924–41 s. 44, 78
AB 1929–31
AD 1930
AE 1930
AF 1930–36
AH 1930–55 s. 78
AI 1930–43
AK 1930
AP 1930–36
AQ 1931–36
AR 1930–43
AS 1930–39
AT 1930–31
AU 1930–36
AW 1931
AY 1930–36
BA 1930–36
BC 1931–48
BD 1931
BG 1933–46 s. 91
BI 1933–43 s. 91
CA 1933–41
CD 1936
CE 1936
CF 1935–52 s. 93
CL 1936–57 s. 93
CM 1936–39
CO 1936
CR 1935–43
CT 1935–43
CW 1936–43
CX 1936
DA *1935–43*
DC 1936–41
DD 1936–39
DF 1936
DG 1936–41
DH 1936–43
DK 1936–52 s. 93
DL 1936–48
EA 1948–57
EE 1936–43
FE 1939–43
FO 1939
FR 1939–43
GA 1943–55
GB 1939–43
GD 1938–43
GE 1938–43 s. 107
GF 1939–52
GG 1939–43 s. 107
GH 1939–43
GI 1939–55
GO 1941–57
GP 1941–55
GT 1941–55
HB 1948–57
HI 1948–55
HK 1948–57 s. 118

HO 1936–57
HY 1952–57 s. 107, 118
IB 1952–57 s. 107
IH 1952
IK 1952–57 s. 118
IT 1952–57
IU 1952–55
IW 1952–55 s. 118
IZ 1955–57 s. 118
KA 1952–57 s. 118
KH 1952–57
KL 1955–57
KM 1955–57
KP 1954–57 s. 110, 118
KR 1955–57
LA 1955–57
LB 1955–57
LC 1955–57 s. 118
LD 1955–57 s. 118
LE 1958
P2 1959
P3 1959
TA 1941
TB 1941–43
TF 1943–48
TG 1943–48
YF 1943–55 s. 93, 94
YG 1946–55
YR 1943 s. 94
YU 1945–55 s. 94
YW 1945–48 s. 94
ZF 1946–57
ZM 1948–57 s. 93
ZT 1946–57
"Alvarvasen" s. 94

Väggvaser
A 1939–43
B 1939–43

2. *Dekorer för Gefle Porslinsfabrik*

Alba 1, 1941, prydnadsting, vit matt tennglasyr, s. 107.

Alba 2, 1955, bordsservis BE, vit blank glasyr, s. 115, 118, 119.

Alhambra, 1936–43, bordsservis W, 22 kr/ds 1936, kaffe- och teservis AB, handmålat grönt strömönster på benvit fond, s. 90, 114, färgbild.

Alicante, 1936–43, bordsservis S, 18 kr/ds 1936, handmålade gröna kvistar på vit fond, s. 78, 90, färgbild.

Anemone, 1928–29, bordsservis Q, 18 kr/ds 1928, handmålad röd blomma bland strödda moucher, s. 50.

Arild, 1935–39, bordsservis Y, 18 kr/ds 1935, kaffe- och teservis K, handmålad blå blomma på blåtonad fond, s. 81.

Artemis, 1939–43, bordsservis Q, 10 kr/ds 1939, tryckt gulgrön bukett på benvit fond, s. 90.

Astrid, 1927–43, bordsservis P, modellen ej av Percy, 7 kr/ds 1927, lila bukett i koppartryck på vit fond, s. 51, 80.

Azur, 1955, kaffe- och teservis AR, azurblå glasyr, 115.

Banana, 1942, prydnadsting, banangul glasyr med inslag av brunt och grönt.

Bianca, 1943–48, kaffe-, te- och mockaservis AH, vit blank glasyr.

Blå Blad, 1948–55, prydnadsting, blå hjärtformade blad på vit fond.

Blå Blomma, 1927–36, bordsservis S, 18 kr/ds 1927, handmålad blå blomma på vit fond, s. 50, färgbild.

Blå handmålad, 1930–31, bordsservis F m.m., blå dekor på blåtonad fond, s. 80.

Blå massa med monogram, 1939–46, bordsservis S, 15 kr/ds 1939, tillverkad på beställning.

Blåtonad, 1941–57, bordsservis S, kaffe- och teservis AR, genomskinlig tennglasyr över blekblå massa.

Blått Band, 1931–57, bordsservis F, 10 kr/ds 1931, kaffe- och teservis A, handmålad blå bladrosett på blåtonad fond, s. 78, 79, 80, 81, 84, 85, 115, färgbild.

Boston, 1939–43, Kaffe- och teservis AB.

Brunt Band, 1930–43, bordsservis R, 14 kr/ds 1930, handmålad brun blomma på benvit fond, s. 84.

Bukett, 1926–36, bordsservis R, 14 kr/ds 1926, svart bukett i koppartryck på vit fond, s. 50, 51, 55.

Bärkorg, 1925–27, prydnadsting, handmålad.

Celadon 1, 1933–36, för bordsservis X, 12 kr/ds 1933, kaffe- och teservis X, genomskinlig tennglasyr över grågrön massa, se. 66, 78, 83, 86, 88, 100.

Celadon 2, 1955, Corona, kaffe- och teservis BA, prydnadsting, s. 115, 117, 118.

Celadon 1 m. monogram, 1936, bordsservis X, 27 kr/ds 1936, tillverkad på beställning.

Christina, 1943–57, bordsservis AO, 60 kr/ds 1943, handmålad gul fjäril, kålmask och blad i skiftande gröna

nyanser, s. 78, 103, 115, färgbild.

Cleo, 1959, kaffe- och teservis AU, sicksackmönster i blått eller svart.

Cobolt, 1935–39, prydnadsting, djupblå glasyr.

Corona, se bordsserviser, s. 129.

Cosmea, 1936, bordsservis X, 18 kr/ds 1936, handmålad svart blomma på bleklila fond.

Cupra, 1955–56, prydnadsting, smaragdgrön blank glasyr, s. 119.

Delfin, 1924–27, tvättservis T, blå fisk i stämpeltryck på vit fond.

Dianablå, se 1401, s. 135.

Drott, 1955–57, bordsservis A modellen ej av Percy, samt te- och kaffeservis AX.

Duvor, 1925, prydnadsting, s. 48.

Eden, 1955–57, prydnadsting.

Eurea, 1939–43, bordsservis Y, 20 kr/ds1939.

Exotica, 1930–43, bordsservis Q, 18 kr/ds 1930, svart djungelmotiv i koppartryck på benvit fond, s. 50–51, 55, 66, 72, 73, 78, 81, 84, färgbild.

Florida, 1939–43, bordsservis W, 24 kr/ds 1939, handmålad gulgrön bukett på vit fond, s. 90, färgbild.

Flytande blå, 1948, prydnadsting.

Frukt, 1923–43, fruktservis E, handmålad fruktgirland i gult/blått eller gult/grönt på vit fond, s. 44.

Gasell, 1923–43, prydnadsting.

Gefle, 1923–27, bordsservis Q, 20 kr/ds 1923, handmålad grön duva på vit fond, s. 42, 43, 55, 78, färgbild.

Gloria, 1936–43, bordsservis Y, 18 kr/ds 1936, s. 81.

Grand, 1943–57, kaffe- och teservis AB, handmålat guldmönster på ljusgrå fond, s. 90.

Gripsholm, 1946, prydnadsting.

Guldfågel, 1929–31, bordsservis T, 22 kr/ds 1929, guldfågel i tryck på vit fond, s. 50.

Guldkorg, 1931, för bordsservis T, 22 kr/ds 1931, korg i guld och grönt tryck på vit fond, s. 50.

Guldlinjer, 1941–48, kaffe- och teservis AH.

Gult Band, 1936, bordsservis R, 10 kr/ds, s. 81, 90.

Haga, 1931–41, bordsservis Q, 18 kr/ds 1931, handmålad gul fjäril på grön kvist, s. 73, 78, 90, färgbild.

Hyacint, blå 1956–58, kaffe- och teservis AU, hyacinter i flytande blått koppartryck på vit fond, s. 78, 116, 117.

Hyacint, svart, 1956–58, kaffe- och teservis AU, hyacinter i svart koppartryck på vit fond, s. 116.

Indiana, 1955–57, bordsservis BE, svart, vit eller turkos glasyr för servisens olika delar, s. 89, 115.

Ingrid, 1929–43 bordsservis F, 6 kr/ds 1929, kaffe- och teservis A, brun påfågel i koppartryck på vit fond, s. 66, 70, 71, 78, 114, färgbild.

Iris, 1925–52, för bordsservis Q, 18 kr/ds 1925, handmålad grön lilja på vit fond, s. 46, 50, 55, 77, 78, 115, färgbild.

Kamelia, 1931, bordsservis U, blå kamelia i stämpeltryck på vit fond.

Kardinal, 1938–43, prydnadsting, rödgul matt glasyr med gulddekor, s. 100, 107.

Karelia, 1943–57, kaffe- te- och mockaservis AH, strödda moucher på vit fond.

Kerstin, grön, 1930–36, bordsservis U, 6 kr/ds 1930, gröna ängsblommor i tryck på vit fond, s. 81.

Kerstin, blå, 1936, bordsservis U, 6 kr/ds 1936, blå ängsblommor som ovan.

Klockor, 1924–41, tvättservis T, blåklockor i tryck på vit fond, s. 44.

Korall, 1939, mockaservis AH.

Lavendel, 1943, kaffe- och teservis AR, lavendelblå glasyr.

Lemona, 1943, bordsservis AT, citrongul glasyr.

Lido, 1935–39, bordsservis Y, 8 kr/ds 1935, gröna band på vit fond, s. 81, färgbild.

Lili, 1936–43, bordsservis F, 7 kr/ds 1936, kaffe- och teservis A, blå lilja i tryck på vit fond, s. 81, färgbild.

Lilian, 1957, kaffe- och teservis AH.

Lillemor, 1952–57, kaffe- och teservis AU, stiliserat bladmönster i svart eller rött koppartryck på vit fond, s. 116.

Linnea, 1933–36, bordsservis R, 10 kr/ds 1933, handmålad brun linnea på benvit fond, s. 81, 115.

Lorry, 1939–52, bordsservis AF, 7 kr/ds 1939, bladbukett i blått tryck på blåtonad fond, s. 81, färgbild.

Louise 1, 1935–36, bordsservis W, 24 kr/ds 1935, handmålade rankor i sepiabrunt på vit fond, s. 90

Louise 2, 1955–57, kaffe- och teservis AH, gråsvart bård av blad i koppartryck på vit fond.

Malva, 1931, bordsservis Q, 18 kr/ds 1931, handmålad grön malva på vit fond, s. 84, 90.

Mangania, 1953, s. 105, 118.

Marin, 1959, s. 119.

Margareta, 1939, bordsservis Q, 14 kr/ds 1939, s. 90.

Minaret, 1954, prydnadsting, vit glasyr med gulddekor, s. 111.

Millefolia, 1943, bordsserviserna AT och BE, mullbärsbrun krans i koppartryck på vit fond.

Mona, 1932–36, bordsservis U, 14 kr/ds 1932, brungul blomma bland strödda frökapslar.

Monica, 1955, bordsservis AX, grå el. röd krans i tryck på vit fond.

Neapel 1, 1939–43, bordsservis W, 75 kr/ds 1939, neapelgul blank glasyr, s. 90.

Neapel 2, 1952–55, kaffe- och teservis AO samt prydnadsting, neapelgul blank glasyr.

Negro, 1955–57, bordsservis BE, kaffe- och teservis BA samt prydnadsting, svart matt glasyr, s. 115.

Ofelia, 1955–57, bordsservis AO, grön stiliserad krans i koppartryck på vit fond, s. 115, 116, färgbild.

Ohio, 1957, bordsservis BE, ljusbruna band och grå linje på vit fond, s. 115.

Orient, 1931, bordsservis S, 30 kr/ds 1931, strödda blommor i vitt och grönt handmålade på gul fond, s. 84, färgbild.

Panama, 1937, bordsservis X, svart blomma på celadongods, s. 83. (En monogramservis gjordes för presidenten av Panama, därav namnet, men presidenten blev avsatt innan servisen hann sändas.)

Paradiset, 1925, handmålad tebordsdekor, s. 46.

Paviljong, 1930–36, bordsservis F, 6 kr/ds 1930, samt kaffe- och teservis A, pelarbyggnad i blått tryck, s. 81.

Percy blå, se 1401, s. 135.

Percy, grå serie, 1952, prydnadsting.

Percy nr. 6, 1952, prydnadsting.

Pyretrum, 1943–52, bordsserviserna AT och AX, 27 kr/ds 1943, gul blomma med flikiga blad, s. 104.

Pärla, 1943, bordsservis X, pärlband i relief, s. 83, 110.

René, 1936–41, bordsservis AK, modellen ej av Percy, handmålad brun blomma på benvit fond.

Rex, 1938–39, kaffe- och teservis AH samt prydnadsting, gul matt glasyr med gulddekor, s. 90, 100, 107.

Ritz, 1952, kaffe- och teservis AX.

Riviera, 1933–43, bordsservis W 18 kr/ds 1933, handmålad grön blomma på vit fond, s. 90, färgbild.

Röd Ranka, 1936, bordsservis Y, 10 kr/ds 1936, rödrosa bård på vit fond, s. 81, färgbild.

Sally, 1931, bordsservis F, blågrå tryckt banddekor.

Siesta, 1925, handmålad tebordsdekor, s. 46, 47, 53–54.

Silva, 1946–48, prydnadsting.

Silverband, 1936–39, bordsservis X, 30 kr/ds 1936, silverband på celadonmassa, s. 82.

Silverrand, 1933, bordsservis Y, silverrand och strödda prickar på gråblå fond.

Silverstjärna, 1930–43, bordsservis W, 75 kr/ds 1930, handmålad stjärna i platina på tenngrå fond, s. 78, 81, 84, 85, 90.

Skärva, 1957, prydnadsting, inlagd mosaik av skärvor.

Smyrna, 1933, bordsservis F, 5 kr/ds, s. 81.

Suecia, 1930–43, bordsservis W, 60 kr/ds 1930, handmålad bukett i gult och blått på tenngrå fond, s. 78, 84, 85, 89, 90, färgbild.

Svan, 1924–27, tvättservis S, rödgul svan mot soluppgång, s. 44.

Svanor, 1925, handmålad brickdekor.

Svart glasyr, 1927–43, bordsservis S, W och prydnadsting, blank svart kristallisk glasyr, s. 49, 66, 74, 78.

Svart glasyr m. guld, 1929–39, kaffe- och teservis Q.

Svart paljett, 1948–57, prydnadsting, blanka svarta glasyrprickar mot svart matt fond, s. 119.

Särö, 1948–57, kaffe- och teservis AO, handmålat blått strömönster på blekturkos fond.

Teneriffa, 1943–57, kaffe- och teservis AH, guldrand på vit fond.

Tibet, 1934–43, bordsservis AK ej av Percy, 6 kr/ds 1934, flyende hjort i brunt koppartryck på benvit fond, s. 51, 55, 61, 81.

Tre Blommor, brun, 1924–43, bordsservis Q 14 kr/ds 1924 samt kaffe- och teservis Q, bukett och bård i manganbrunt koppartryck på vit fond, s. 46, 50, 51, 53, 55, 66, 77, 78, 80, 114, färgbild.

Tre Blommor, blå, 1925–36, bordsservis Q, ej flytande blått koppartryck, som ovan.

Tunis, 1958, dessertsats.

Topas, 1959, bordsservis BE, handmålad brun blomma på vit fond, s. 115.

Turkos 1, 1925–36, bordsservis S, 18 kr/ds 1925, blå blomma i koppartryck på blekturkos fond, s. 50, 55, 66, färgbild.

Turkos 2, 1952, bordsservis BE och prydnadsting, mättad turkos glasyr, s. 115.

Turkos glasyr, 1929–48, kaffe- och teservis AH och prydnadsting. Liknar Turkos 2, men är något ljusare, s. 49.

Turkos paljett, 1952, prydnadsting, blanka glasyrprickar i

turkos mot matt turkos fond, s. 119.

Ulla, 1948, bordsservis AT, 31 kr/ds 1948, strömönster i gult och grönt på vit fond, s. 104, 115.

Vera, 1932–36, bordsservis F, 10 kr/ds 1932, gul blomma i tryck på blåtonad fond, s. 81.

Verona, 1939–41, kaffe- och teservis A.

Veronica, 1933–36, bordsservis F, 10 kr/ds 1933, blå blomma i tryck på blåtonad fond, s. 81, 86, färgbild.

Vesta, 1932–33, bordsservis F, svart kastanjeblad och bård i svart och gult, s. 81, 86.

Vildblommor, 1924, tvättservis T, grön blomma och grön bård på vit fond, s. 44.

Vildvin, 1931, bordsservis P, ej av Percy, 5 kr/ds 1931, klase och kvistar i tryck på vit fond.

Vinranka, blå, 1938–69, bordsservis AO, 23 kr/ds 1938, samt kaffe- och teservis m.m. AO, vinlövskrans i flytande blått koppartryck, omslagsbilden, s. 66, 77, 78, 100, 101, 102, 104, 115.

Vinranka, röd, 1941–57, bordsservis AO 23 kr/ds samt kaffe- och teservis AO, vinlövskrans i rött koppartryck, s. 102, 104, 115, färgbild.

Vinranka, svart, 1955–57, bordsservis AO 23 kr/ds samt kaffe- och teservis AO, vinlövskrans i svart koppartryck, s. 100, 102.

Vårblomma, 1945–52, bordsservis AT, strödda gula blommor på vit fond, s. 104, 115, färgbild.

Åska, 1926, handmålat landskapsmotiv för bricka.

Öland, Kalmar, 1923, handmålat landskapsmotiv för bricka.

Namnlösa

– – –, för tvättservis U, i priskurant 1924–27, handmålade gula druvor och blå blad på vit fond, s. 44.

– – –, för tvättservis U, i priskurant 1927–31, grön taggig blomma, handmålad på vit fond.

Namnlösa är också ett stort antal handmålade dekorer för främst prydnadsting. I priskuranterna preciseras de inte, utan beskrivs endast som "handmålade" eller "rikt handmålade". Bakom dessa beteckningar döljer sig ofta namn som förekommer i de otryckta förteckningarna från 1946, t.ex. "Frukt", "Svanor", "Åska". De stora vinbålarna var i allmänhet beställningsarbeten och deras skiftande dekorer är inte namngivna. Det är därför svårt att fastställa hur många varianter som fanns. För att ge exempel på hur en "dekorgarderob" ser ut har här valts bricka B, som tillverkades 1927–43.

1927 Handmålad
1929 Blå glasyr 8; handmålad; dekor 57; svart glasyr.
1931 Blå glasyr och handmålad; svart glasyr; handmålad.
1933 Vit; Exotica.
1936 Vit; handmålad; svart glasyr; rikt handmålad.
1939 Vit; handmålad; svart glasyr; rikt handmålad.
1941 Vit; svart glasyr; rikt handmålad.
1943 Vit; svart glasyr; rikt handmålad.

Det kan vara svårt att tolka dessa ganska kryptiska beskrivningar, men man kan gissa att t.ex. dekoren "Gasell" döljer sig bakom "rikt handmålad". Men ovanstående förteckning, som hämtats ur priskuranterna rymmer också ett par sifferbeteckningar, 8 och 57. Många av Percys tidiga dekorer anges endast på detta sätt, vilket gör dem mycket svåra att identifiera, eftersom siffrorna inte anges på föremålen. En unik bild i 1927 års priskurant visar dock några exempel på handmålade och numrerade dekorer av Percy, se s. 52.

Numrerade

23, för stengods, i priskurant 1936–39, grön stengodsglasyr, s. 92.

30, för stengods, blåklintsblå stengodsglasyr, s. 94.

950, för te- och kaffeservis AB, ljust himmelsblå glasyr.

1401, för prydnadsting, för bordsservis AO samt te- och kaffeservis AR, i priskurant, s. 66, 100, 105, 107, 119.

1939–47, mättad blå glasyr även kallad "Percyblå" eller "Dianablå".

2039, 1948, prydnadsting, gulddekor

2560, 1963–43, stengods, s. 92.

2598, 1936, koboltglasyr för stengods, s. 92.

1055, 1930–31, bordsservis U, brunsvart blomma, s. 81, 85.

Välgörande ändamål

Svenska slott. Tallrikar med graverad och handmålad dekor tillverkade på Gefle för Riksföreningen mot reumatism, 1950–61.

Exkurs: Kända dekorer från Gefle Porslinsfabrik, ej komponerade av Percy

Alpviol, 1910-tal, bordsservis A, blå blomdekor i jugendstil av Georg Asplund, s. 64.

Dalros, 1924–36, bordsservis P, blå blomma i kurbitsstil av Herbert Perje, s. 62.

Hildur, 1924–36, bordsservis P, blå blommor i ymnighetshorn av Herbert Perje, s. 62.

Lena, 1910-tal, bordsservis A, blå blomdekor i jugendstil av Georg Asplund, s. 64.

Mignon, 1936–43, bordsservis H, brun tulpan i kopparstryck av Herbert Perje, s. 66.

Royal, 1939–43, prydnadsting.

Rubin, 1941–47, prydnadsting, mörkröd glasyr med guldekor av Björn Holmström, s. 66, 100.

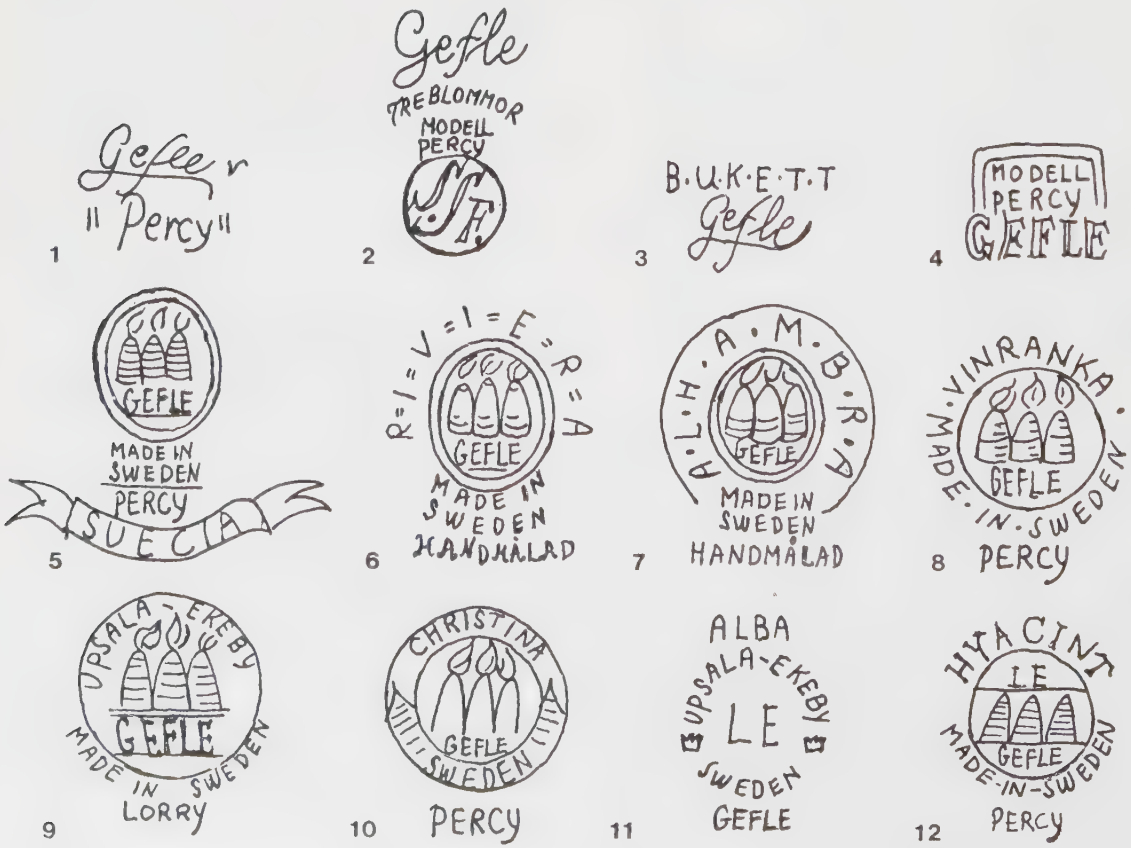
Viktoria, 1911, bordsservis, tryckt dekor med trollslända av Herbert Perje, s. 62, 66.

1777, 1933–43, prydnadsting, gröngrå glasyr av Björn Holmström, s. 66, 91.

2853, 1940-tal, prydnadsting, grön glasyr, s. 100.

För Gefle Porslinsfabriks räkning gjorde skulptören Ivar Johnsson "**Karusellhästen**", s. 75, och "**Den törstige Caliban**". De visades bl.a. på Stockholmsutställningen 1930, s. 84.

Stämplar för Gefle Porslinsfabrik, komponerade av Percy. 1, 3, 4. 1920-tal. 2. Med Slöjdföreningens stämpel (före 1931). 5, 6, 7. 1930-tal. 8, 9, 10. 1940-tal. 11, 12. 1950-tal.



3. *Modeller och dekorer för Karlskrona Porslinsfabrik*

Bordsserviser

Casablanca 1943, s. 109.
Colomba 1943, s. 109.

Kaffeservis

Tebe 1946, s. 110, 111.
Teheran 1952, s. 111.

Prydnadsting

Funchia 1955, s. 111.

Percy ville helst att hans Karlskronaserviser skulle hållas odekorerade. För Colomba ritade han dock en dekor som består av en grön lagerkrans. Sålunda skrudad döptes modellen till Idrottsservisen. För Colomba gjordes också en mängd prick- och banddekorer, men det är osäkert om Percy medverkat till dessa.

4. *Textilmönster för Elsa Gullberg Textilier och Inredning*

Acanthus	1945 s. 111
Amfora	1951
Angelica	1945 s. 111, 112
Bladdriva	1950 s. 112
Cikoria	1947 s. 112
Dubbelblad	1949
Flickan i Fönstret	1945 s. 111, 112
Kristall	1957
Krokus	1943 s. 111
Krukan	1943 s. 111
Percy Blad	1936 s. 111, 112
Percy Blomma	1947 s. 111
(Percy) Ranka	1937
Spaljé	1936 s. 111
Strimma	1957
Strålbladet	1945
Tre Blommor	1950
Zig-Zag	1957
Öland	1941 s.112

5. *Glas för Gullaskrufs Glasbruk*

1950 504/1 = hyacintglas

1952 521/1 = bladformade fat
524/1 = vas, 524/3 och 4 = blomkrukor, 524/9 = blomglas, 524/14,15, 16 = blomglas, 524/21 = bonbonjär, 524/25, 26 = blomglas, 524/27 = ljusstake, 524/29, 31 och 32 = friblåsta blomglas (retortrar). 524/33, 33 A, och 33 B = kalkformade glas på hög fot, 524/34 = blomglas, 524/34 A = kalkformat glas på hög fot, 524/35 = blomglas i två varianter, 524/35 A = krus, 524/36 = ljusstake, 524/39 = flaska, 524/40 och 42 = blomglas. 529/1 = servis "Miranda".
Utan nummer = servisen Reffla.

1953 532/1, 2, 3, 4 och 5 = blomglas.
534/1 = blomglas, 534/5 = blomglasminiatyrer, 534/6 = askfat, 534/7 = blomglas, 534/8 = bonbonjär. 537/1 = blomglas el. skål, 537/2 = blomglas, 537/4 = skål.

1954 544/1 = blomglas, 544/3 och 4 = blomglasminiatyrer, 544/8 = karaff,t44/9 = blomglas, 544/11 = blomglas och skål, 544/12 = askfat och fat, 544/13 = blomglasminiatyrer.

1955 551/1, 6 och 7 = blomglas, 551/12 = blomglas "Ellips", 551/13 = karaff, 551/16, 19 och 21 = blomglas, 551/26 = glasservis, 551/28 och 30 = friblåst karaff.

553/2 = karaff.
554/2, 3 och 4 = kompottset, 554/1, 5, 8 och 9 = blomglas, 554/13 = blomglasminiatyrer.
555/1 = skål "Daphne",
558/1 = blomglas
559/3 = blomkruka "Ellips", 559/4 = skål.

1957 571/1 = skål, 571/2 och 4 = blomglas, 571/3 och 5 = kalkformade glas.

1958 581/1 = karaff.
583/4 = ljusstake, 583/6 = skål.
589/2 och 4 = skål.

1959 591/14 och 18 = vaser

1960 601/1 = kalkformat glas.
602/11, 12, 13, 14 och 16 = blomglasminiatyrer.
603/1–32 = blomglasminiatyrer.

1963 638/och 10 = bonbonjär.

1965 651/2, 3 och 7 = skål, 651/4, 5 = ishink, 651/6 och 10 = blomglas – serie "Doria".

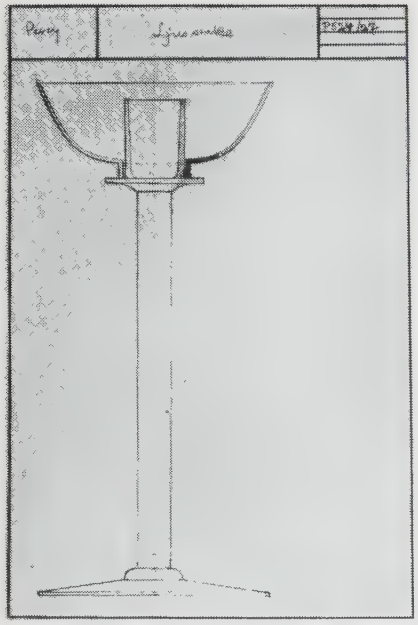
Arthur Percy i svenska museer och arkiv

Arthur Percy efterlämnade mer än 700 målningar och ett oräkneligt antal konstindustriella arbeten. En verksförteckning är därför omöjlig att göra, inte minst med tanke på att många av föremålen byter ägare med jämna mellanrum. Nedanstående förteckning avser emellertid att ge en överblick över svenska museers och arkivs innehav av respektive måleri, teckningar, grafik, porslin, textiltryck samt glas av Arthur Percy. Uppgifterna samlades in 1978–79.

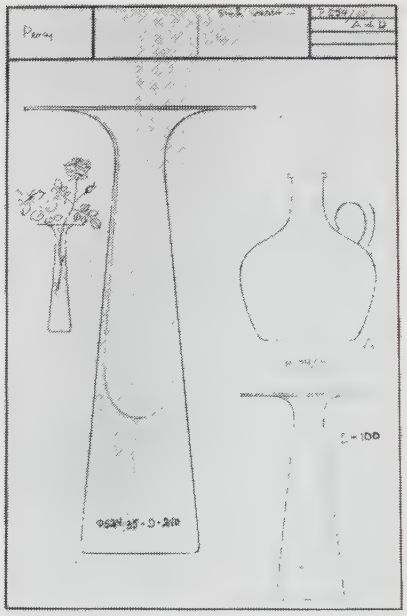
Arkiv för svensk, särskilt sydsvensk formgivning, Kalmar: Skisser och arbetsritningar.
Blekinge museum, Karlskrona: Porslin från Karlskrona.
Borås museum med Tekomuseum: Textiltryck.
Göteborgs konstmuseum: Måleri, grafik.
Jämtlands läns museum, Östersund: Måleri, porslin från Gefle, textiltryck.
Jönköpings läns museum: Måleri.
Kalmar konstmuseum: Måleri, teckningar, grafik, porslin från Gefle och Karlskrona, textiltryck, glas.
Kulturen, Lund: Porslin från Gefle, textiltryck.
Länsmuseet i Gävleborgs län, Gävle: Måleri, porslin från Gefle.
Malmö museum: Måleri, porslin från Gefle.
Moderna museet, Stockholm: Måleri.
Nationalmuseum, Stockholm: Måleri, teckningar, grafik, porslin från Gefle och Karlskrona, textiltryck, glas.
Nordiska museet, Stockholm: Porslin från Gefle, glas.
Norrköpings museum: Måleri, grafik, stengods från Gefle.
Röhsska konstslöjdmuseet, Göteborg: Porslin från Gefle och Karlskrona.
Skövde konsthall: Måleri.
Smålands museum, Växjö: Glas.
Valdemarsudde, Prins Eugens, Stockholm: Måleri.
Vänersborgs och Trollhättans museum: Porslin från Gefle, glas.
Värmlands museum, Karlstad: Måleri, porslin från Karlskrona, stengods från Gefle.
Västerås konstmuseum: Måleri.
Östergötlands och Linköpings stads museum: Måleri, grafik, porslin från Gefle.

Dessutom kan nämnas att Percy är representerad i ett mindre antal utländska museer med i huvudsak konstindustriella arbeten, t.ex. i Metropolitan Museum of Art i New York, i Victoria and Albert museum i London, i Kunstindustrimuseet i Oslo samt i Kunstindustrimuseet i Köpenhamn.

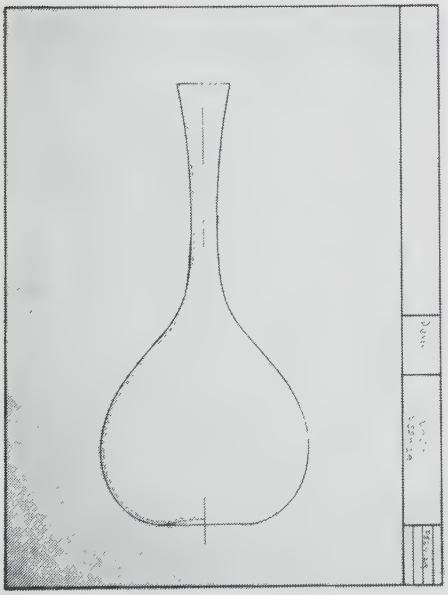
Ritningar till glas för Gullaskrufs Glasbruk av Arthur Percy 1952–1966



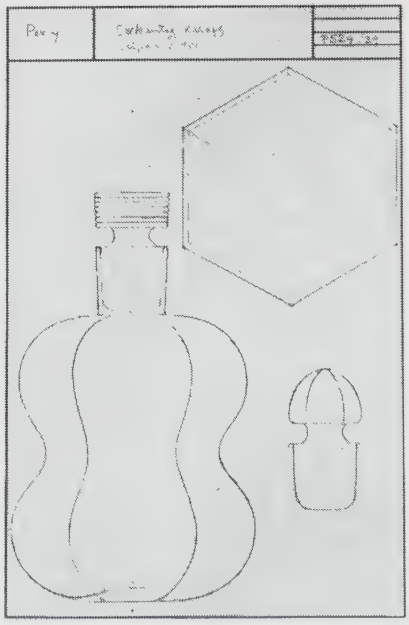
524/27
Ljusstake



524/35
Blomglas i två varianter, 1952

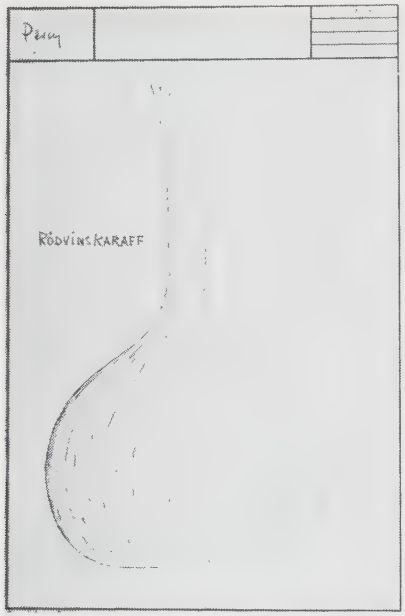


524/29
Friblåst blomglas, 1952

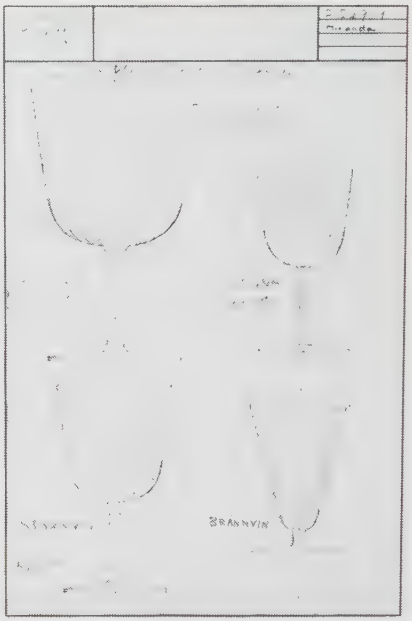


524/39
Karaff med slipad propp, 1952

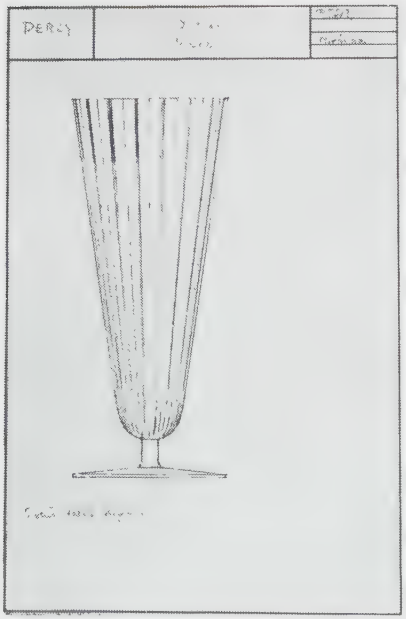
529/1 Miranda, Glasservis med linjer i gravyr 1952



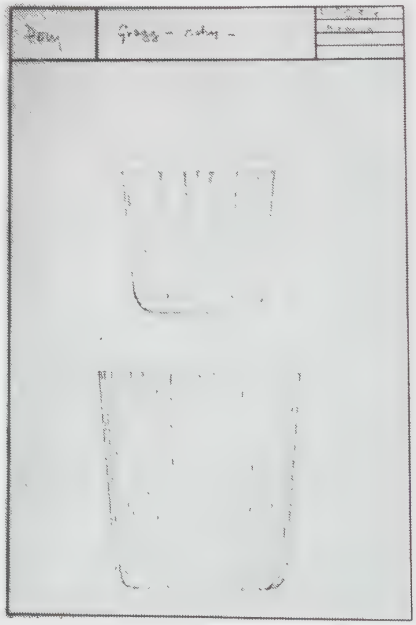
Rödvins-karaff



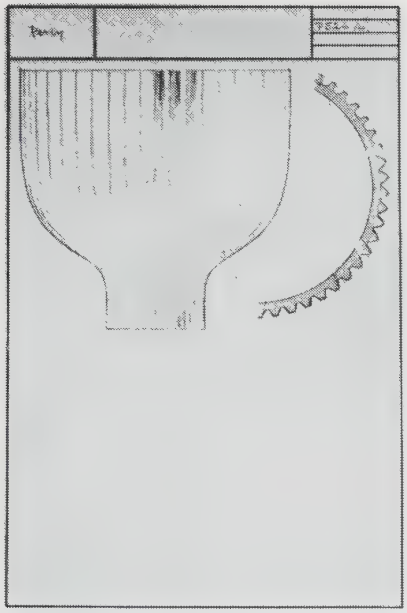
Glas för rödvin, cognac, starkvin och bränn-vin



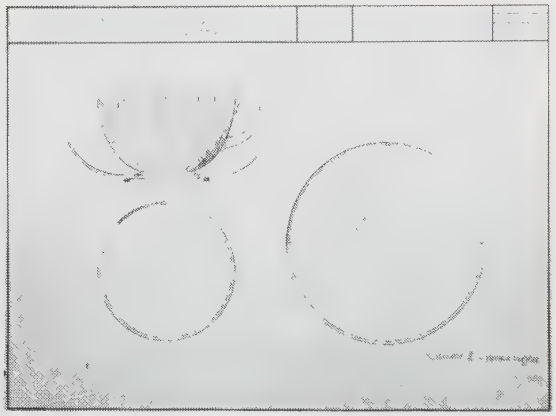
Ölglas



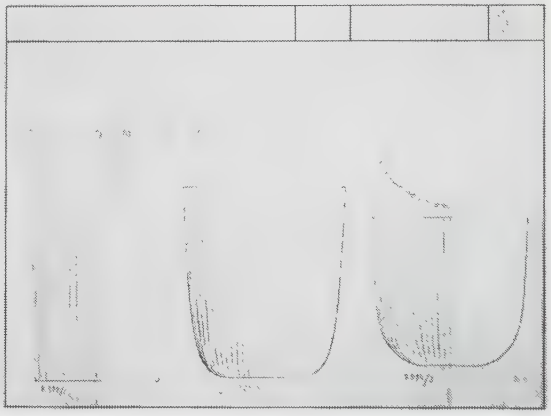
Glas för vichyvatten och grogg



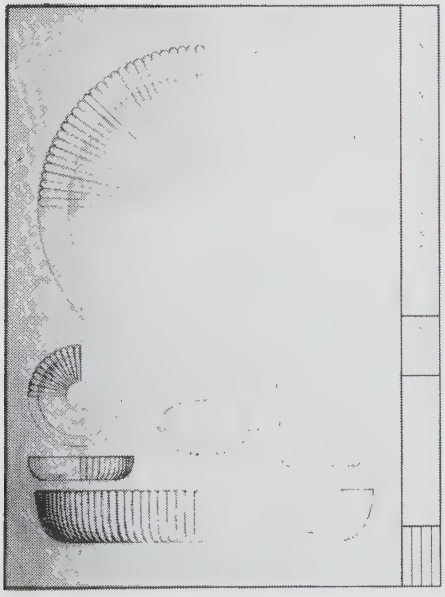
Reffla. Delar ur pressglasservis, 1952
(Vissa nummer saknas.)

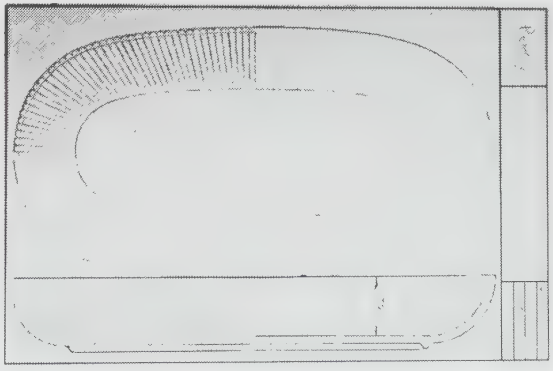


Skål, t.v.
Tekopp, t.h.

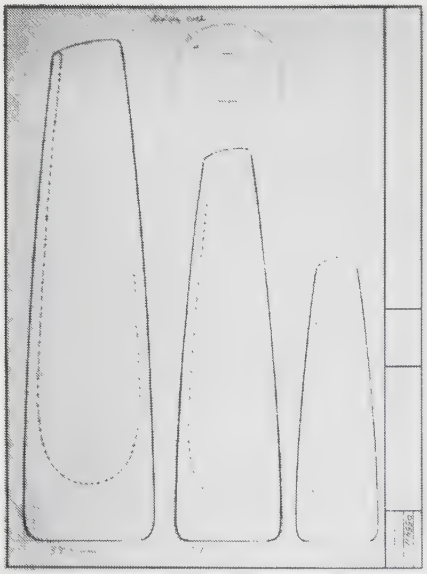


524/1, 3, 4
Blomglas, t.h.

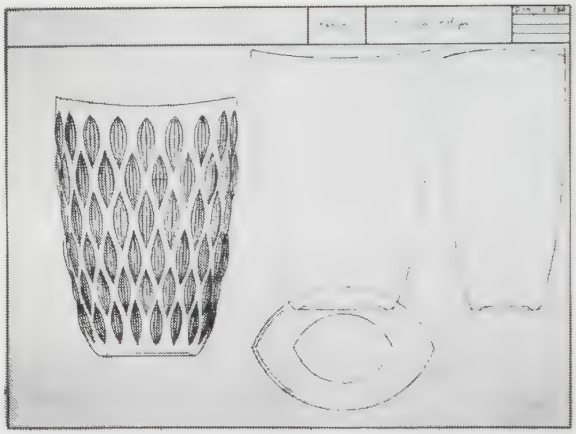




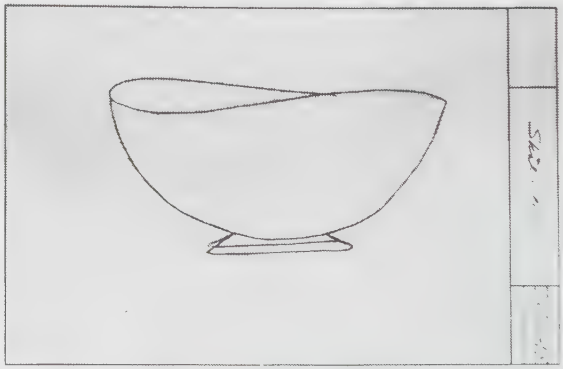
Askfat och cigarrettbägare, t.v.
Sillfat, t.h.



554/1
Blomglas,
1952, t.v.



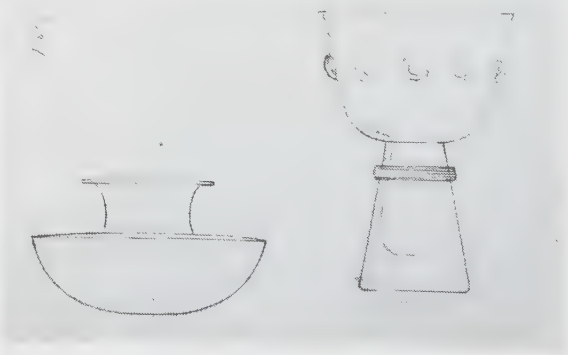
551 12
Blomglas
Ellips,
1955,
t.h.

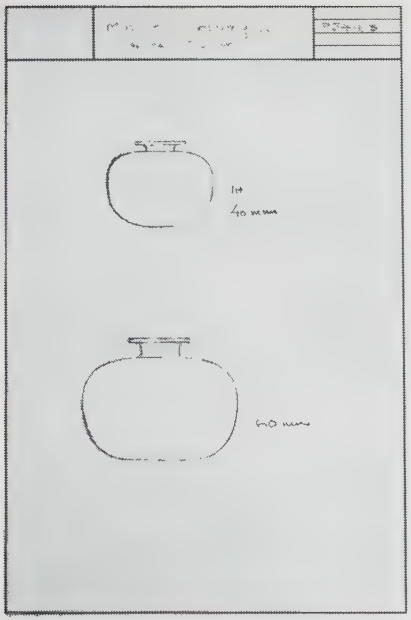


551/1
Skål, 1955,
t.h.

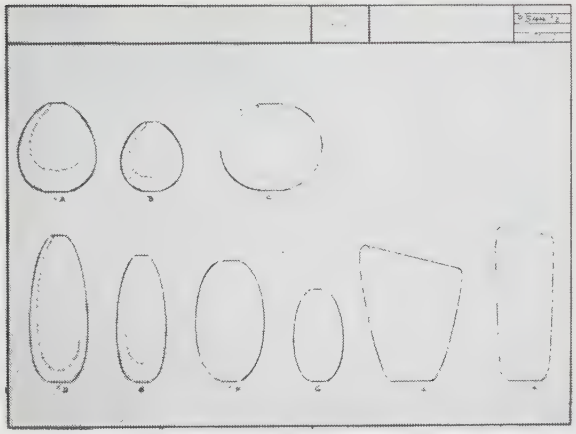
571/2
Blomglas,
1957, t.v.

601/1
Blomglas,
1960, t.h.



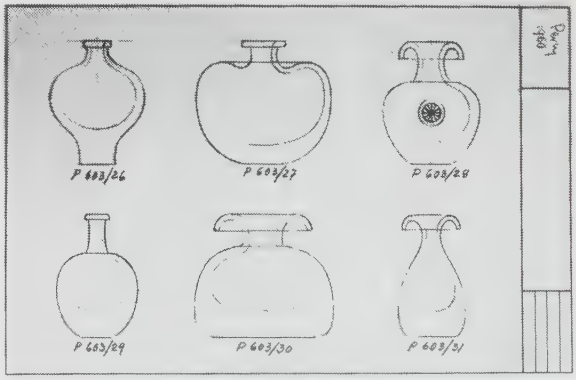


Miniatyrer
1954–60



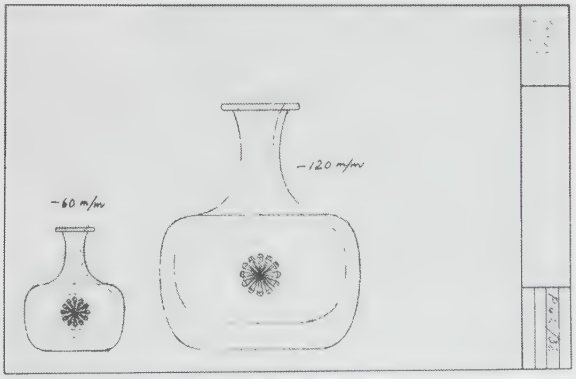
544/3
Blomglas,
1954, t.v.

544/13
Blomglas,
1954, t.h.

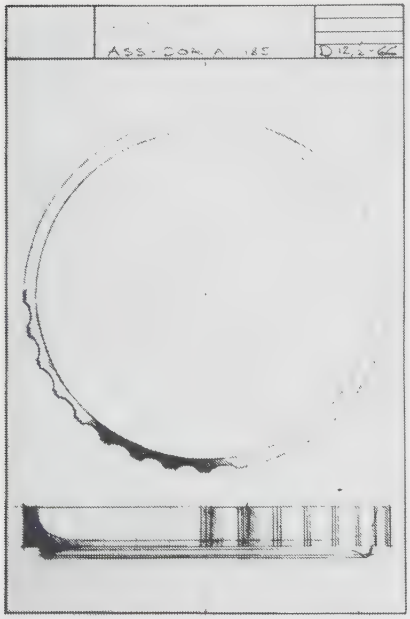


603/19
Flaska,
1960, t.v.

603/26–31
Blomglas,
1960, t.h.



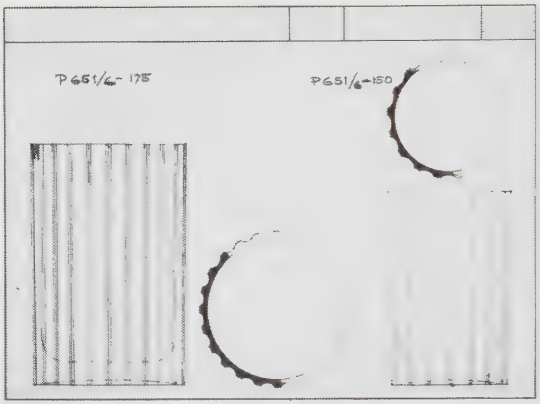
603/32
Blomglas,
1960, t.h.

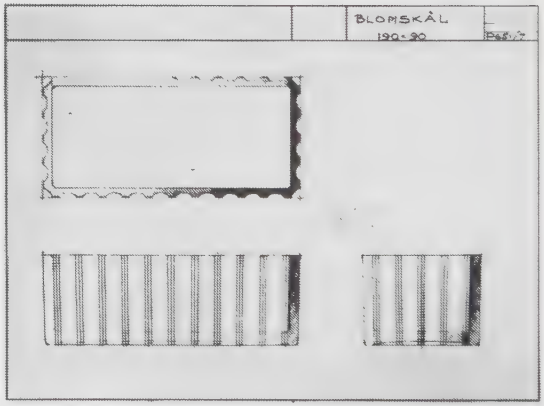


Doria. Serie av vaser och skålar i pressad kristallmassa, 1966.

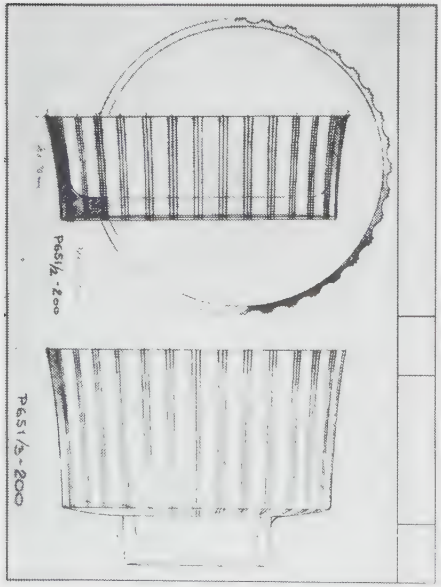
Assiett (utan nummer), t.v.

651/6
Blomglas, 1965, t.h.



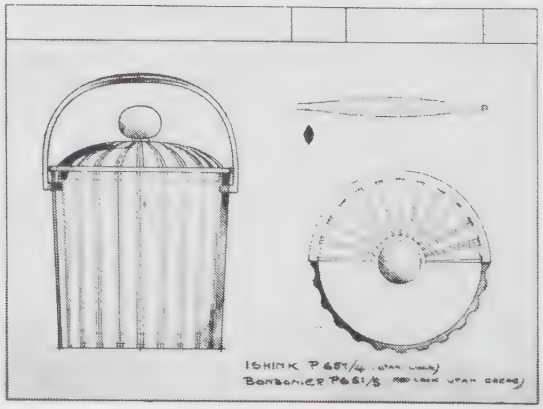


651/7
Blomskål, 1965, t.h.



651/2, 3
Skålar, 1965, t.v.

651/4, 5
Ishink och bonbonjär, 1965, t.h.



Noter

1. Målaren

1. Framställningen bygger här främst på kapitlet om de expressionistiska rörelserna i Gösta Liljas avhandling. En del fakta har hämtats från Einar Nermans och Isaac Grünewalds memoarer samt – givetvis – från Percys egna muntliga och skriftliga iakttagelser.
2. De Unga, katalog 1909, s. 5.
3. SvD 7/3 1909, DN 12/3 1909, AB 13/3 1909 och StD 30/3 1909.
4. Brev Percy–Karnell 12/2 1909.
5. Gauffin i StD 30/4 1910 och Nordensvan i DN 9/4 1910.
6. De Unga, katalog 1910, s. 4.
7. A. Brunius i SvD 8/4 1910, Gauffin i StD 30/4 1910 och Tallberg i Nya Dagligt Allehanda-Vårt Land 28/4 1910.
8. De Unga, katalog 1911, s. 4.
9. Nordensvan i DN 15/4 1911 och Wåhlin i StD 4/5 1911.
10. Brev Percy–förf. 12/7 1970.
11. Ib.
12. Också Isaac Grünewald upplevde ett mycket dramatiskt möte med Karl Nordström innan han fann nåd inför den stränge mästaren och antogs som elev, att döma av Grünewalds memoarer, publicerade bl.a. i "Isaac har ordet", s. 5–6.
13. Percy citerar dessa rader av Nordström i brevet till Karnell 3/12 1906. Originalet har ej påträffats.
14. Brev Percy–Karnell 15/1 1907.
15. Det finns kataloger bevarade från Konstutställningen i Upplands nation 1907, men ingen kritiker tycks ha skrivit om den, vilket påtalas i DN 6/11 av Birger Simonsson, som också passar på att presentera sina kamrater med några ord för var och en. Om Percy skriver han: "Af Carlson Percy finnas två saker, en skiss och ett landskap med godt studerad terräng och längst bak en silfverstrimma af haf."
16. Brev Percy–förf. 12/7 och 31/7 1970. Vid Konstakademien studerade omkring 1907 bl.a. Simon Gate, Harriet Löwenhjelm, Torsten Palm och Tore Strindberg. Se även i Sixten Strömbom: Konstnärsförbundets historia II, s. 371–381.
17. Brev Percy–förf. 28/8 1970.
18. Ib.
19. Palme, C.: Konstens karyatider, s. 193 ff.
20. Barr, A.: Matisse. His art and his public. Avsnittet Matisse's school 1908–11, s. 116 ff.
21. Ib.
22. Signhild Häller (1896–1978) var verksam i Göteborg som konstnär och författare. Mest känd blev hon för sina bildbroderier och stiltrogna dockskåpsinredningar.
23. Brev Karl Nordström–Percy 2/7 1922.
24. Olsson, G.: Från Ling till Picasso, s. 51 ff.
25. Kontraktet mellan Percy och SAL skrevs 26/3 1928. Skisserna skulle förbli konstnärens egendom. Vad gäller utsmyckningen av Kungsholm kan hänvisas till SSfT 1929, s. 11 ff samt till broschyren "Motorfartyget Kungsholm".
26. I ett brev från Kungl. Byggnadsstyrelsen översändes till Percy 2/6 1930 diverse material rörande dekorationer inom Gävle slott.
27. Banken har flyttat och lokalen disponerades 1978 av en glas- och porslinsaffär. Percys målning fanns då kvar, delvis dold bakom montrar.
28. William Nording hade gift sig med Maja Uddenberg, innehavare av Bo pensionat, som under många år blev ett uppskattat sommartillhåll för konstnärer och naturälskare i Vickleby.
29. I ett manus till en radiointervju 1951 skrev Percy bl.a.: "Målare som vistats i Frankrike konstatera med förtjusning att Öland *kan ha* just den där 'franska luften' – som vi målare tycker är någonting särdeles fint."

II. Ännu en konstnär till industrin

30. Citatet är hämtat från katalogen till Percys utställning i Kalmar Konstmuseum sommaren 1966, då han fyllde 80 år. I inledningen hyllas han, utom av Elsa Gullberg, även av Einar Jolin och Edward Hald.
31. Här kan t.ex. hänvisas till Nationalmusei årsbok 1967, till Dag Widmans "Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975" och till Form 6–7/1970. Historiska tillbakablickar och översikter finns även i specialverk som Ulf Hård af Segerstads "Modern svensk textil-

konst" eller i bilderboken över 40-talet, "Nyttokonst", utgiven av Arthur Hald och Sven Erik Skawonius, liksom i dess motsvarighet för 50-talet, "Svensk Form" av Åke Stavenow och Åke H. Huldt. För övrigt kan också framhållas Per Palmes inledande avsnitt "Estetiska miljöideal" i "Svensk Stad" III (Gregor Paulsson red.).

32. I sin avhandling om det första halvseklet i SSF:s historia, "Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905", använder Gunilla Frick ordet "konstindustri" för all slags tillverkning, även sådan som vi idag skulle beteckna som "konsthantverk". Detta gör Frick i analogi med 1800-talets språkbruk. SSF:s grundande behandlas i kap. 2 s. 46 ff. Som viktig orsak till SSF:s inriktning på konstindustri anger Frick bl.a. inflytande från Gottfrid Semper, som ansåg att konstindustrin borde reformeras med det äldre hantverket som förebild. Kap. 3 s. 63 ff.
33. Bengt G. T. Nyström återkommer i "Konsten till industrin!" ofta till frågan om konstnärernas begränsade roll inom konstindustrin vid seklets början. Konstskribenterna var kritiska mot detta förhållande, och redan under 1900-talets första årtionde började de efterlysa en konstnärligt fullödig serietillverkning i låg prisklass, s. 1, 91, 123 samt 155–156.
34. Om undervisning vid Högre Konstindustriella skolan (HKS) så som den avspeglades vid Baltiska utställningen i Malmö 1914, skriver Nils G. Wollin i "Från ritskola till Konstfackskola" att "(...) den enkla nyttovaran var i minoritet och att man nästan aldrig såg någon brygga slagen mellan konsthantverket och den renodlade konstindustrin", s. 324.
35. Metodförnyelsen inom porslins- och keramikindustrin betydde mycket för att hålla den utländska konkurrensen stången. Den gav utslag i ökande lönsamhet under senare hälften av 20-talet enligt Erik Dahméns undersökning av mellankrigstidens industriella utveckling i Sverige, "Svensk industriell företagsverksamhet", s. 161–162, band 1.
36. Från 1976 kallar sig Svenska Slöjdföreningen Föreningen Svensk Form.
37. Erik Wettergren skrev 1913 ett redaktionellt meddelande i SSfT, s. 78–79, där han bl.a. påpekade att "(...) det gäller att få form, en *industriellt konstnärlig* form, på allt det, som omger oss på gatan, i hemmet, i arbetslokalen, i butiken och som vi inte har råd att låta göra för hand". Angående "Schismen" se SSfT 1915, s. 36 ff och 99 ff. För de nya stadgarna redogörs i SSfT 1915 s. 160–162.
38. Erik Wettergren: Varia. SSfT 1914, s. 132 ff. Mycket kritisk var också Torsten Stubelius i en artikel om möbler och rumskonst på utställningen. SSfT 1914, s. 114 ff.
39. 1913 redogjorde Elsa Gullberg för sina erfarenheter i ett föredrag med titeln "Konstens samverkan med industri och handtverk i Tyskland". Till byråns första uppgifter hörde att lägga grunden till ett arkiv över reklamkonstnärer. SSfT 1913 s. 111 samt SSfT 1915, s. 91–94.
40. Hemutställningen utlystes vid årsskiftet 1915–16. För dess program se SSfT 1916, s. 133 ff.
41. Hemutställningens förutsättningar och målsättning har under senare tid belysts av Yngve Larsson, Ingela Lind och John Sjöström i skriften "Bostadskris och mönsterbostad", som gavs ut i samband med att Sveriges arkitekturmuseum 1972 gjorde en rekonstruktion av Gunnar Asplunds bostadskök på Hemutställningen.

III. Keramisk debut

42. Uppgifterna är sammanställda dels med hjälp av en 1946 handskriven förteckning till Slöjdföreningen från Gefle Porslinsfabrik, i vilken de här nämnda föremålen är daterade till 1923, delvis med stöd av Birger Bäckströms anmälan i GHT 24/8 1923 och Meyers brev till Percy 3/1 och 5/7 1923.
43. Vid Göteborgsutställningen 1923 lades större vikt vid den unika lyxproduktionen, vilket Gregor Paulsson uppger sig ha sökt motverka, men utan resultat: "Stilepok utan morgondag", Fataburen 1968, s. 111 ff.
44. Åtminstone att döma av vad som skrevs i SSfT 1924, där utställningen kommenterades av Gustaf Strengell, s. 61 ff.
45. Svenskt konsthantverk och konstindustri i Helsingfors 1924. Katalog för Stenmans konstsalong, s. 23.

46. Gefle Porslinsfabriks priskurant 1924, s. 9, 13, 54 samt färgbilagan.
47. Ib. Jämf. frukttallrik A och E, s. 13.
48. Stilepok utan morgondag, Fataburen 1968, s. 112.
49. Exposition internationale (katalog) s. 31 ff och 41. Se även SSfT 1925, s. 120 ff för den officiella prislistan.
50. Enligt samma handskrivna förteckning, som nämns i not 42.
51. Den manganförening som används till många av Percys arbeten ger mycket skiftande färgverkan, beroende på godsets och de övriga glasyrernas färger. Resultatet kan bli brunviolett, men också gråbrunt.
52. Den svenska konstindustriutställningen i USA 1927, SSfT 1926, s. 128 ff.
53. New York-utställningen, SSfT 1927, s. 25 ff.
54. Bevarade kataloger från industriutställningarna i Örebro, Sundsvall och Jönköping 1928 visar att Gefle inte deltog i Örebro. Hemkulturella utställningen i Gävle omfattade inredningar från äldre tider, hemslöjd och en särskild avdelning för Gefle Porslinsfabrik och Bobergs Fajansfabrik.
55. Citatet är hämtat ur Form 1940, SSfT:s nya namn från 1932, och ur den enkät som gjordes i samband med 10-årsjubileet av Stockholmsutställningen 1930. Texten i sin helhet kan läsas under not 93.
56. Detta påpekande kommer från Ivar Carnerud, föreståndare för rågodstrycket vid Gefle Porslinsfabrik. Se även not 65.
57. "Anemone" finns endast upptagen i 1929 års priskurant. Den kom troligen aldrig ut i produktion.
58. "Exotica" uppmärksammades bl.a. av Célie Brunius, som bland de utställda serviserna såg "(...) en mycket trevlig med svart tryckt mönster i gulvit fajans, engelsk typ". Bonniers månadstidning, augusti 1930.
59. Gotthard Johansson förefaller ha varit mycket mottaglig för "Exoticas" speciella charm, ty han säger att Percy roat sig med att "(...) återuppliva en gammal 1800-talstyp på ett så spirituellt och temperamentsfullt sätt, att man inte har hjärta, att kalla det pastische". Modern svensk keramik, SSF:s årsbok 1931, s. 17.
60. SSF:s årsbok 1931 s. 17, (se not 59).
61. Elisabet och Ove Hidemark: Kontinenten och Sverige. Fataburen 1968, s. 71 ff.
62. Bevis Hillier: Art deco of the 20s and 30s. s. 26–55.
63. Uttrycket "Swedish grace" skapades av Morton Shand i en artikel om svensk formkultur i "The Architectural Review" augusti 1930, i vilken han bl.a. säger: "This line (typisk för svenskt konsthantverk eller svensk konstindustri) is characterized by its slender and almost elfin grace, wich our monolingual pseudo-intellectuals (...) attribute to the influence of Hans Andersen." s. 69.

IV. Konstnären och fabriken

64. Uppgifterna rörande Gefle Porslinsfabriks historia kommer dels från bolagets styrelseberättelser, dels från jubileumsskriften "Ur Gävle stads historia", i vilken Gösta Arbell skriver om fabrikens tillkomst och utveckling i kapitlet "Manufakturer och industrier", s. 263 ff. Om Gefle s. 290.
65. Efter benäget tillstånd från Ivar Carnerud, citeras här valda delar av hans stencilerade minnesanteckningar, som tillkom 1978, då det stod klart, att Gefle Porslinsfabrik skulle läggas ned. Carneruds ofta drastiska skildring får tjäna som motvikt till styrelseberättelsernas relativa torrhet och förtegenhet under krigsåren 1914–18. Här talas givetvis inte om personliga motsättningar, endast om importsvårigheter och dålig kvalitet med stor "cassation" som följd. (Se även s. 38 ff.)
66. I 1919 års mässkatalog, "Utställare på Svenska- och Skånemässan" visas ett foto över Gefles avdelning, s. 46. Det är troligt att fabriken deltog i Svenska Mässan även 1918, men uppgift härom saknas.
67. I styrelseberättelserna klagas livligt över det orättvisa i detta förhållande. Först inför hot om tullskydd höjde de utländska exportörerna sina priser, vilket gav en viss lättnad, enligt Erik Dahmén, band I s. 162. Men det viktigaste var dock den tekniska förnyelsen. (Se även not 35.)
68. De olika fabrikernas priskuranter var vid 20-talets början rikt illustrerade, ofta med färgbilder av förvånansvärt god kvalitet.
69. Uppgifterna har hämtats ur Grovarbetaren 1 och 2 1925. Här anges t.ex. lönerna för arbetare inom pors-

linsindustrin 1924–25. T.h. den önskade timpenningen:

Företag	*Manl.*	*Kvinnl.*	*Manl.*	*Kvinnl.*
Rörstrand	93	58	110	75 öre
Göteborg	84	54	105	68
Gefle	80	53	105	68
Gustavsberg	75	50	100	65
Lidköping	73	50	100	68

Vissa naturaförmåner, t.ex. bostad till extra låg hyra, ingick i en del fall.

70. Ett dussin vita tallrikar av modell A och B kostade 1924 enligt Gefles priskurant 6:40 i storlek 9. Siffran anger mått i tum. 9 och 9½ var de brukliga måtten för mattallrikar.
71. Bendix, C.: Industri- och slöjdutställningen i Gefle 1901, s. 230.
72. Keramisk ordlista, 6. 4, s. 75. "Fajans" och "flintporslin" var dock allmänt vedertagna begrepp för flintgods inom branschen. Keramisk ordlista kom först 1966, vilket innebär att ordet "flintgods", använt för äldre tiders föremål, i någon mån kan kännas som en anakronism.
73. Uppgifterna om Waldemar Meyer (1876–1948) har hämtats från Gefle Posten 26/1 1926, Norrlands-Posten och Gefle Dagblad 27/11 1935, Norrlands-Posten-Gefle-Posten 25/1 1946 och 25/11 1948.
74. Enligt samtal med Herbert Perje 1973.
75. Enligt samtal med Eugen Trost 1973.
76. För Percy var porslinsmålarnas kunnighet en viktig detalj. I ett brevutkast 1929 uttryckte han sitt missnöje över att Meyer först frågat honom om råd angående en viss person, men därefter anställt en helt annan än den Percy förordat.
77. KONTRAKT

Mellan Gefle Porslinsfabriks A/B och konstnären Arthur C:son Percy har träffats följande överenskommelse:

Gefle Porslinsfabriks A/B engagerar herr Percy såsom ledande konstnär vid fabriken enligt nedanstående villkor:

Denna anställning omfattar, att herr Percy enligt fabriksledningens bestämmelser utför nya modeller och mönster vid Gefle Porslinsfabriks A/B och om bolagsledningen så önskar vid Upsala-Ekeby A/B i Ekebybruk och A/B Karlskrona Porslinsfabrik i Karlskrona, samt att han därvid vid dessa fabriker följer modellernas och mönstrens utförande tills de blivit färdiga. Allt arbete, som kan användas av fabrikerna, blir fabrikernas egendom.

Under hela tiden herr Percy vistas vid de olika fabrikerna enligt fabriksledningens önskan utbetalas till herr Percy ett arvode av kr. 75:– per dag. Vid herr Percys arbete i Gävle lämnar fabriken till herr Percy 10 fria resor Stockholm – Gävle och retur, 2:dra klass, under ett helt kalenderår. Vid sina besök hos de övriga fabrikerna, vilka skola ske enligt överenskommelse med fabriksledningen, erhåller herr Percy ävenledes fria resor 2:dra klass fram och åter.

Ovannämnda fabriker garantera herr Percy en sammanlagd arbetstid av minst 4 månader per år. Skulle fabrikerna under den tid herr Percy icke vistas därstädes önska särskilda mönster eller formar, erhåller herr Percy ett arvode, som utgår med kr. 10:– per arbetstimme. Emellertid skola sådana saker vara skriftligen beställda av fabrikerna.

Under den tid herr Percy är hos Gefle Porslinsfabriks A/B anställd äger herr Percy icke rätt att arbeta hos någon annan fabrik än de ovannämnda i branschen.

Den kollektion herr Percy sammanställer bör uppdelas i tvenne grupper, dels en konstnärlig, å vilken fabriken är villig att anbringa herr Percys namnstämpel och å vilken herr Percy äger rätt att under fem år ensam bestämma dekoren, samt dels en kollektion, lämplig för masstillverkning och över vilken fabriken äger rätt att bestämma, huruvida namnstämpeln skall anbringas, och vilken dekor som är lämplig.

För figurala arbeten, som herr Percy hädanefter på sin fritid utför för fabrikernas räkning inkl. redan tillverkade figurerna "Diana" och "Flora" erhåller herr Percy 10 % å nettoförsäljningspriset. Denna ersättning utgår på sådana figurer, som säljas fr.o.m. 1 jan. 1945.

Denna överenskommelse gäller 3 år framåt, intill den 1 jan. 1948, och förlänges med ytterligare 1 år i sänder därest icke någon uppsägning sker av någon av

parterna 3 månader före dess utgång.
Ekebybruk den 1/1 1945.
GEFLE PORSLINSFABRIKS AKTIEBOLAG
Nils Sterner
Godkännes:
Arthur C:son Percy

78. Bland de konstnärer som arbetade för S:t Eriks lervarufabriker 1930 märks Anna-Lisa Thomson och Hildur Haggård, enligt uppgifter hos Anna Hedstrand: A.-B. S:t Eriks lervarufabriker i Uppsala, s. 24 ff.
79. En stor del av dessa ritningar, liksom en mängd skisser har överförts till det nyinrättade Arkivet för svensk, särskilt sydsvensk formgivning i Kalmar.
80. Däremot talade man om att Percy komponerat "Sally" och "Vildvin", två ganska opersonliga serviser. Men de var billiga, och kanske ville man visa att den konstnärliga insatsen även sträckte sig till de enklaste varorna. Men av den anledningen behövde man ju inte låta de övriga vara anonyma. Se t.ex. Glas och Porslin 1–12 1930 samt 1, 5 och 8/1931. I 12/1930 visas en av Percys berömda vinbålar, men texten säger endast att de "är utförda av framstående svensk konstnär"...
81. Angående SSF:s omorganisation se SSfT 1931, s. 25 ff samt SSF:s Meddelanden 1931, s. 39*.
82. Några exempel: S. E. Rasmussen: Reklamen i det fria, SSfT 1931, s. 73 ff, H. Rosenberg: Butiken och varan, samt G. Törnqvist, "Bättre samarbete mellan fabrikanter och detaljhandlare", båda i Form 1932, s. 42 ff och s. 39 ff. I samma nummer presenteras en brett upplagd enkät rörande konstindustrin och handeln, s. 34 ff.
83. Näsström, G.: Försäljningstekniken och den goda smaken, Keramik och Glas 2/1933.
84. Om "hallstämplingen" talas bl.a. i SSfT 1931 i samband med ett förslag till omorganisation av SSF, s. 28. (Se även not 82.)

V. Kring 1930

85. Gefle Porslinsfabriks priskurant 1927, färgbilagan samt priskuranten 1931, s. 105–106 och 116.
86. Jais Nielsen arbetade vid Den Kongelige Porcelainsfabrik 1921–28. Gunnar Nylund var knuten till Bing & Grøndahl 1926–1928, därefter arbetade han tillsammans med Nathalie Krebs och Ebbe Sadolin vid Saxbo verkstad för keramiktillverkning.
87. En likartad tallrik av Jean Luce finns på Nationalmuseum i Stockholm (13/1929). 1935 presenterades Luce och hans kollega Marcel Goupy i en artikel i Form av Tyra Lundgren, "Franskt konsthantverk av idag", s. 133 ff.
88. Stockholmsutställningen 1930. Huvudkatalogen s. 102–103. Gefles produkter visades också i ett par av utställningsvillorna, s. 218 och 220.
89. I detta sammanhang bör dock nämnas att Gefle omkring 1930 anlitade skulptören Ivar Johnsson, vilken utförde den ofta visade "Karusellhästen" samt den "Törstige Caliban". Inget av dessa verk finns upptagna i priskuranterna.
90. Gotthard Johansson är en av dem som sökte bringa reda i begreppen, bl.a. genom att i skriften "Funktionalismens framtid" skilja mellan "funkis" och "kvasifunkis", s. 19–32.
91. Hedstrand, B: Servicegods från Gustavsberg av Wilhelm Kåge 1917–1945, s. 14–16 samt 34.
92. Åke Stavenow i utställningskatalogen "Svensk stil och standard 1933", s. 25–26. Se även bilddelen.
93. Form 1940, s. 100. Svaret lyder i sin helhet sålunda: *Arthur C:son Percy:*

– Felet med Stockholmsutställningen var att den – upphörde!

Det var med verklig hänförelse och med fast tro på egna möjligheter som jag en gång för många år sedan satte mig ned för att söka sätta lite stil på porslinet vid den fabrik som förtroendefullt hade engagerat mig. Detta var år 1923. Här skulle alltså omskapas och renodlas! Här skulle nu bli en mönsterfabrik, befriad från allt utländskt krafs. – Jag hade det bästa stöd av fabriksledningen. Omsider började vi också visa oss på utställningar. Publiken var välvillig och pressen likaså. En tämligen okänd porslinsfabrik i Gefle hade ju lystrat till parollen "Vackrare vardagsvara" – och behövde stödjas – –

Så långt var det alltså gott och väl – men hur gick det ekonomiskt? Kunde detta nya, medelst ett gott försäljningsresultat, tränga undan alla de fula tingen? Tyvärr, nej! De stora grossisterna och återförsäljarna

inom branschen ville allt ha sina krusiduller kvar. De måste ju tillhandahålla sådant gods som "den stora allmänheten frågar efter". Det skulle vara schlagers! Ständigt nya – och gärna banala. Och billigare i framställning än allt annat dittills. Ja, det var ju inte så gott att vara med i den galoppen! Då måste ju konstnären vara som ett vax och som ett rö för alla vindar. – Och det var ju inte precis den ursprungliga meningen.

Impulser utifrån, icke minst från det mäktiga landet i söder, har ju också gjort dessa, för en åberopad allmänhet så åtrådda varor, mycket lättillgängliga (de otaliga porslinsfabrikerna därstädes, behöva ju också livsrum).

Kom det nu ej in tillräckligt med varor, så kunde ju idéer hämtas på den årliga stora varumässan – och omsättas här hemma av därtill villiga händer.

Ja, detta var tiden före 1930, Stockholmsutställningens år. Men de mest skrämmande erfarenheterna har jag dock från tiden *efter* detta remarkabla årtal. Har då denna stora manifestation på konstindustriens område gått spårlöst förbi? Ja, för den stora allmänhet som ideligen matas med – och sväljer – alla banaliteter som fabrikerna med teknikens hjälp, ideligen spotta ut, var nog denna utställning av ringa betydelse. Men trots allt är jag nog så optimistisk att tro att denna publik likaväl skulle acceptera produkter av de nya strävandena, om den blott tillräckligt ofta bleve påmind om att det dock är de vackra tingen som stå sig i längden.

Vad fabrikerna själva beträffar så är jag övertygad om att de likaväl – och kanske hellre – skulle vilja lansera en vackrare vara, om de därmed kunde göra lika goda affärer som med det fula.

Stockholmsutställningen hade ju stor betydelse för både konstindustri och arkitektur – men funktionalismen i all ära – den har i sin avart "funkisstilen" satt förfärliga spår inom möbelindustrin, i textil- och tapetmönster etc. Inom porslinsindustrien gjordes nog vad som kunde göras för att följa med i galoppen. Sprutade schablonmönster i "funkis" var nu någonting särdeles. Se på alla hemska köksuppsatser, för att nu ta ett exempel!

Vad jag syftar till här är detta: Felet med Stockholmsutställningen var att den – upphörde! Den skulle ha fortsatt i reducerad skala som en årligen återkommande utställning med nya alster av konsthantverk och konstindustriprodukter. I lämpliga former synes mig en sådan utgöra det verkliga behovet. En slags *konstindustrisalong* alltså – med uppvisning av det bästa på respektive områden – och med särskilt framhållande av den prisbilliga varan. Men även en avdelning med avskräckande exempel på de alster som i de vanliga bosättningsaffärerna göra sig mest gällande, skulle inte skada.

En enväldig jury skall tillse att ingenting undermåligt slinker in genom denna utställnings portar! Utställningen – eller ska vi kalla den mässa? – förlägges alltså till Stockholm för att sedan under lämplig tidsrymd cirkulera i landsorten. Populärt lagd muntlig propaganda bör lämpligen anpassas. Affischering om utställningen (mässan) bör spridas över hela landet.

Staten bör intresseras för att stödja denna vällovliga *svenska* propaganda – samt ingripa för att hålla importen inom rimliga gränser, åtminstone när det gäller sådant som vi absolut inte behöva, d. v. s. fulare vardagsvara.

94. Se t.ex. Nationalmusei utställningskatalog Flintgods. nr 409, 1977
95. Enligt uppgift från Kerstin Percy. Se även DN, SvD och NDA 20/10 1936.
96. Hedstrand, B.: Servisgods från Gustavsberg av Wilhelm Kåge 1917–1945, s. 52.
97. Se Nationalmusei utställningskatalog 26, 1928.
98. Palmgrens avhandling "Kansu mortuary urns of the Pan Shan and Ma Chang groups" utkom 1934.
99. Gefle Dagblad 9/4 1935.

VI. "Nyttokonstnären"

100. Utvecklingen kan följas i Form 1930–37. Se även Ulf Hård af Segerstad: Modern svensk textilkonst.
101. T. Lundgren framträdde i en intervju i ST 19/4 1936. Hon bemöttes senare i Form av Å. Stavenow, Parisutställningens kommissarie. Form 1936, s. 56 i annonsavdelningen.
102. Wettergren, E.: Nyttokonst 1937, Form 1937, s. 51 ff.

103. Shand, M.: Svenska paviljongen i Paris sedd genom engelska ögon, Form 1937, s. 153 ff.
104. "Amerikanska röster om svenska paviljongen", Form 1939, s. 130 ff. Se även Åke Stavenow: Sverige på New York World's Fair, Form 1939, s. 122 ff.
105. Nationalmusei utställningskatalog 95. Lägg märke till Gustaf Näsströms "sagoberättande" text samt det elegant arrangerade bildmaterialet.
106. En del av utställningen är avbildad i Form 1932, Dukade bord s. 60–61.
107. Brunius, C.: Dukning och servis, Bonniers månadstidning 7–8 1936.
108. Rabén, H.: Det moderna hemmet, pl. 13. Avsnittet om textilierna av Elsa Gullberg.
109. Dessa förhållanden avspeglas bl.a. i två artiklar i DN 1948, 28/3 och 23/7: "Varför ska tallriken ha guldkant medan vi saknar vardagskoppar?" frågar Colomba (Eva von Zweigbergk). "Sex sorters kaffekoppar nu mot 350 förr", är rubriken på Perpetuas (Barbro Hähnel) artikel. Se även Form 4 1948, s. 55, "Konsumenten får sitta emellan".
110. Industrins svårigheter belyses av Gösta Sandström i Industria 12/1948, Keramiska industrin i nya fina kläder.
111. Riksantikvarieämbetet, allmänna byråns arkiv, vol. F I b: 25.
112. "Snarfagra saker säljs lättare än de stilrena", klagar Percy i en intervju med Perpetua (Barbro Hähnel) i DN 2/8 1949. Han tar också fram en vit kopp och frågar om den skulle ha blivit vackrare med guldkant.
113. "Hur skall vi kunna hävda oss på världsmarknaden med aldrig så stor produktionskapacitet, om inte våra varor håller måttet estetiskt? Och måste inte en konstnärlig förnyelse förberedas lika länge och grundligt som en teknisk?" sade Bengt Gate i en intervju, som inte kunnat spåras i sin helhet, men som citeras i Expressen 31/8 1948.
114. Du Rietz, R.: Från familjeföretag till storföretag, s. 44.
115. Ib. s. 38 ff.
116. Percys brev finns endast bevarade i odaterade blyertsutkast. Han ställde dem själv till mitt förfogande.
117. Gefle Porslinsfabriks priskurant 1941, s. 10.
118. Detta meddelades Percy i ett brev 2/2 1968 från dåvarande koncernchefen vid Upsala-Ekeby, Åke Roos.
119. Angående "Blå Vinranka" skriver disponent Bengt Nordin vid Gefle Porslinsfabrik i ett brev till Percy 16/1 1969 att "(...) bränningen härav i kapslar i tunnelugnen har förorsakat oss stora bekymmer och kostnader genom att så mycket annat gods blivit av sämre kvalitet, då kapslarna hindrar den nödvändiga cirkulationen i ugnarna. På grund av teknikens utveckling på dekorationsområdet, där vi fått nya maskiner med gummistämplar, har vi helt nedlagt vår koppartrycksavdelning i samband med att den sista arbetaren där, fru Augusta Larsson, pensionerades i somras. På grund härav kan vi numera icke heller tillverka tegods Blå hyacint, och samma blir givetvis förhållandet med Vinranka i grön färg."
120. De olika årstiderna symboliserades av kvinnofigurer. En påbörjad vas med dekoren skisserad på rågodset fanns bevarad på fabriken kring 1970.
121. Gun Wilstadius: 50 år med porslinan. Porslinsfabriken i Karlskrona 1918–1968. Avsnittet Modeller och mönster. (Opaginerad.)
122. Namnet efter DN-journalisten Colomba, dvs. Eva von Zweigbergk.
123. 1939 skrevs ett kontrakt mellan Percy och AB Elsa Gullberg Textilier och Inredning med följande ordalydelse:
"Arthur Percy åtnjuter en royalty av kr 0.20 per meter av alla efter hans mönster utförda handtryck. Sålänge vi tillverka dessa produkter redovisas en gång om året i januari. Förutsättningen för att dessa provisioner utbetalas är att herr Percy fasthåller vid vår överenskommelse att icke rita tygtryck för vare sig maskin eller handtryck för annan firma än A.-B. Elsa Gullberg Textilier & Inredning, Hamngatan 7, Stockholm. – Ovanstående överenskommelse gäller för metervara, men icke för större kompositioner av mera sluten karaktär, t.ex. ridåer eller liknande, för vilka särskild överenskommelse träffas från fall till fall."
124. Se t.ex. AB 20/4 1945, SvD 21/4 1945 och DN 25/4 1945 med artiklar av Nils Palmgren, Ulf Hård af Segerstad och Eva von Zweigbergk.

VII. Efterkrigstiden

125. Bl.a. bestående av Arne Jones, Pierre Olofsson, Karl-Axel Pehrson och Lennart Rodhe.
126. Resultatet av rationaliseringarna vid Gefle kan avläsas i nedanstående siffror, som hämtats från Svensk Industrikalender 1925–1955:

År	*Kapital*	*Omsättning*	*Anställda*
1925	400.000	1.100.000	200
1935	600.000	1.250.000	285
1945	600.000	2.800.000	340
1955	1.000.000	6.000.000	350

127. 1946 gav Gefle Porslinsfabrik ut ett supplement till huvudkatalogen 1943. Här uppges vilka modeller och dekorer som nu var utgångna.
128. Anderbjörk J. E. (red.): Gullaskrufs Glasbruk, s. 6 ff samt Widman, D.: Gullaskrufs Glasbruk, NM:s kat. 263.
129. Steenberg, E.: Modern svensk glaskonst. Svenska Hem- och Trädgårdstidningen 9/1957.
130. Ib. Se även Brunius, T.: Glas och keramik av Percy, UNT 15/12 1955 samt Hernmarck, C.: Svenskt glas 1954, NM:s kat. 214, s. 16.

Källförteckning

Använda förkortningar

AB = Aftonbladet
DN = Dagens Nyheter
GHT = Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning
GP = Göteborgs-Posten
NDA = Nya Dagligt Allehanda
SSfT = Svenska Slöjdföreningens tidskrift
ST = Stockholms-Tidningen
StD = Stockholms Dagblad
SvD = Svenska Dagbladet
UNT = Upsala Nya Tidning

Otryckta källor

STOCKHOLM

Arkitekturmuseet

Arkivet: Fotografier

Kungl. patent- och registreringsverket

Gefle Porslinsfabriks Aktiebolags styrelseberättelser 1913–35.

Nationalmuseum

Bildarkivet: Martinska bildsamlingen.

Riksarkivet

Allmänna byrån, vol. F I b:25.

GÄVLE

Länsmuseet i Gävleborgs län

Skisser, ritningar, fotografier, klippsamling (sammanställd av E. G. Andersson vid Gefle Porslinsfabrik).

KALMAR

Arkiv för svensk, särskilt sydsvensk formgivning

Skisser, ritningar fotografier

GULLASKRUF

Gullaskrufs glasbruk

Ritningar

I PRIVAT ÄGO

Arthur Percys efterlevande

Brev från Gefle Porslinsfabriks chef, Waldemar Meyer, till Arthur Percy 1923–34.

Brevutkast från Arthur Percy, dels till Waldemar Meyer, dels till disponenten vid Upsala-Ekeby, Nils Sterner.

Dagbok av Arthur Percy, skriven under Europaresan 1929.

Kontrakt mellan Aktiebolaget Svenska Amerika Linien, Göteborg, och konstnären Arthur C:son Percy, Stockholm, över dekorationsarbeten å TMS "Kungsholm", 1. kl. matsal, 26/3 1928

Kontrakt mellan Upsala-Ekeby AB och konstnären Arthur Percy 1/1 1945.

Kontrakt mellan AB Elsa Gullberg Textilier och Inredning och Arthur Percy 31/1 1939.

Resan till Frankrike 1920–22, ritad och berättad av Paul och Ingrid Percy.

Skisser, ritningar, fotografier, klippsamling m.m.

Uppgift till Svenska Slöjdföreningen 26/9 1946 från Gefle Porslinsfabrik ang. datering av div. Percyporslin.

Elsa Gullberg, Stockholm

Skisser, förlagor, provtryck.

Hedvig Tillgren, Stockholm

Brev från Arthur Percy till Gustav Karnell 1906–17.

STENCILERADE TEXTER

Arthur Percy som formgivare. Introduktion till utställning i Kalmar museum 1978 av Inga Lindén och Anne-Marie Ericsson.

Carnerud, I.: *Gefle Porslinsbruk,* Minnesanteckningar 1978.

Ericsson, A.-M.: *Nyare svensk keramik.* Synpunkter på dess formutveckling från 10-tal till 50-tal. Kandidatuppsats. Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1968.

Hedstrand, A.: *A.-B. S:t Eriks Lervarufabriker i Uppsala.* Produktionen vid kakelfabriken 1907–1937. Kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet 1968.

Nyström, B. G. T.: *Konsten till industrin!* Två formgivare

från sekelskiftet, Alf Wallander och Gunnar G:son Wennerberg. En studie i svensk Art Nouveau. Akademisk avhandling, Stockholms universitet 1971.

Tryckta källor och litteratur

Asplund, G. m.fl.: *acceptera*, Sthlm 1931.

Barr, A. H. Jr.: Matisse. *His art and his public.* New York 1951.

Baeckström, B.: Konstindustri på Mässan. *GHT* 24/8 1923.

— Percy på Ny Konst. *GHT* 5/4 1922.

— Percys utställning hos Ny Konst. *GP* 10/4 1919.

— Percys utställning på Ny Konst. *GHT* 8/5 1920.

Bergh, R.: *Hvad vår kamp gällt.* Sthlm 1905.

Björkman, G.: Sommar och vinter på Öland. Det blommar kring Arthur Percy. *Villatidskriften Hem i Sverige.* 5/1956.

Bostadskris och mönsterbostad, illusion och verklighet. En rekonstruktion av Gunnar Asplunds bostadskök på Hemutställningen 1917. Red. I Lind. Sveriges arkitekturmuseum. Sthlm 1972.

Brising, H.: Utställningar, *Arktos* 3/1909.

Brunius, A.: April-utställningarna. De Unga. *SvD* 8/4 1910.

— *Färg och form. Studier af den nya konsten*, Sthlm 1913.

— Konstrevy från Stockholm. Percys keramik, *GHT* 9/5 1924.

— Utställningar. *SvD* 7/3 1909.

Brunius, C.: Besök i keramikhallen, *Bonniers månadstidning* 8/1930.

— Dukning och servis, *Bonniers månadstidning* 7–8/1936

Brunius T.: Glas och keramik av Percy, *UNT* 15/10 1955.

Dahmén, E.: *Svensk industriell företagsverksamhet. Kausalanalys av den industriella utvecklingen 1919–1939.* Band I–II. Utg. i serien Samhällsvetenskapliga studier III. Akademisk avhandling, Lund. Sthlm 1950.

Det moderna hemmet. Inredningskonst i Sverige och andra länder. Red. av H. Rabén. 2:a uppl. Sthlm 1941.

Du Rietz R: *Från familjeföretag till storindustri. Upsala-Ekeby AB under 70 år//1886–1956.* Upps. 1956.

Ericsson, A.-M.: *Arthur Percy och Gefle Porslin.* Introduktion till utställning vid Gävle museum 1971–72. Gävle 1971.

— Blomstermålning och vardagsporslin, *DN* 14/9 1975.

— Tag några blommor och rådgör med din fru, *Form* 5/1976.

Fischer, E.: Svenskt konsthantverk på Parisutställningen, *Arbetet–Framtiden* 25/9 1925.

Frick, G.: *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905.* Akademisk avhandling, Uppsala universitet 1978. Nordiska museets handlingar 91. Sthlm 1978.

Gauffin, A.: De unga, *StD* 30/4 1910.

Gullaskrufs Glasbruk 1927–1952. Red. av J. E. Anderbjörk, H. Gehlin och Å. Huldt. Gullaskruf 1952.

Gullberg, E.: Konstens samverkan med industri och handtverk i Tyskland. Föredrag hållet i Svenska Slöjdföreningen 1913. *SSfT* 1913.

— Arthur Percy 80 år. Hyllningsord i *Kalmar Konstmuseums katalog* till Arthur Percys utställning 1966. Kalmar 1966.

Grünewald, I.: *Isaac har ordet.* Föredrag och uppsatser sammanställda av Karl Axel Arvidsson. Sthlm 1959.

Hedstrand, B.: *Servisgods från Gustavsberg av Wilhelm Kåge 1917–1945.* Motala 1975.

Hernmarck, C. Svenskt glas 1954. *Nationalmusei utställningskatalog 214.* Sthlm 1954.

Hidemark, E. och O.: Kontinenten och Sverige. Influenser på arkitektur och konsthantverk omkring 1917. *Fataburen* 1968.

Hillier, B.: *Art Deco of the 20s and 30s.* London 1968.

Huldt, Å. H.: Behöver svensken en blomma på tallriken för att äta? *SvD* 8/6 1939.

— (red.): *Konsthantverk och Hemslöjd i Sverige 1930–1940.* Gbg 1941.

— Upsala-Ekeby av idag. *Form* 1943.

Humbla, Ph. (Sign. Ph. H.): Kronprinspresent och utställningsgods. *Gefle Dagblad* 9/4 1935.

Hähnel, B (Sign. Perpetua): Sex sorters kaffekoppar nu mot 350 förr. *DN* 23/7 1948.

— Snarfagra saker säljs lättare än de stilrena. *DN* 2/8 1949.

Hård af Segerstad, U.: *Modern svensk textilkonst.* Sthlm 1963.

— *Nordisk nyttokonst.* Sthlm 1961.

— Slöjdföreningen måste se realistiskt på problemen.

Varför inte utställningar i hårdvalutaländer? Intervju med Nils Sterner. *SvD* 27/10 1948.
— Svensk standard? *SvD* 21/4 1945.
Höglund, G.: Arthur Percy hos Ny Konst. *Ny Tid* 8/5 1920.
Industri- och slöjdutställningen i Gefle 1901. Officiell berättelse. Red. av C. Bendix. Sthlm 1903.
Johansson, G.: *Funktionalismens framtid. Kritiska betraktelser.* Sthlm 1935.
— Modern svensk keramik. SSF:s årsbok 1931.
— Swedish modern. *SvD* 23/5 1939.
— Tre utställningar. *SvD* 28/10 1935.
Keramisk ordlista. Utarbetad av standardkommittén för keramisk nomenklatur. Sthlm 1966
Kleen, E. (sign. Gwen): Keramiken på utställningen. *ST* 20/5 1930.
Konsthantverk och Hemslöjd i Sverige 1930–1940. Red. av Å. H. Huldt, Gbg 1941.
Konsthantverk och konstindustri i Norden. Red. av E. Zahle. Sthlm 1961.
Laurin, C. G.: "De ungas" utställning i Hallins konsthandels lokal. *StD* 30/3 1909.
Lilja. G.: *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914.* Akademisk avhandling. Malmö 1955.
Linde, U: Konstkrönika. *DN* 11/4 1957.
Lindgren-Fridell, M.: Arthur C:son Percy som konstnär och konsthantverkare. *Ord och Bild* 9/1944.
— Kontakt med konsthantverkaren. Arthur Percy och hans servisporslin. *Hem i Sverige 1947.*
Nerman, E.: *Konturer, minnen och modeller.* Sthlm 1938.
Nordenfalk, C.: *Katalog över Conrad M. Pineus konstsamling.* Gbg 1940.
Nordensvan, G.: De unga. *DN* 1910.
— De ungas utställning. *DN* 12/3 1909.
— De ungas utställning. *DN* 15/4 1911.
Nutida svenskt måleri. Red. av R. Hoppe. Sthlm 1936.
Nyblom, H.: Svenska keramiska industrier III. Gefle Porslinsfabriks Aktiebolag, *SSfT* 1926.
Nyblom, L.: "De Unga". *AB* 13/3 1909.
Nylund, G.: Fria ord. *Form* 1936.
Nyttokonst. En bildrevy med kommentarer. Red. av A. Hald och S. E. Skawonius. Sthlm 1951.
Näsström, G.: Försäljningstekniken och den goda smaken. *Keramik och glas* 2/1933.
Olsson, G.: *Från Ling till Picasso. En konsthandlares minnen.* Sthlm 1965.
Palme, C.: *Konstens karyatider.* Sthlm 1950.
Palmgren, N.: Bord duka dig! En utställning av textil och keramik. *AB* 8/6 1936.
— Fredens standard på väg. *AB* 20/4 1945.
— Från Somali till Fagervik. *AB* 29/10 1935.
— Wilhelm Kåge, Konstnär och hantverkare. Sthlm 1953.
Paulsson G.: Anarki eller tidsstil? *SSfT* 1915.
— Har man accepterat? *Form* 1940.
— Stilepok utan morgondag. *Fataburen* 1968.
— (red.): *Svensk stad* I och III. Sthlm 1950 och 1953.
— *Vackrare vardagsvara.* Sthlm 1919.
Råberg, P.G.: *Funktionalistiskt genombrott*, 2:a omarb. uppl. Sthlm 1972.
Sandström, G.: Keramiska industrin i nya fina kläder. *Industria* 12/1 1948.
Shand, M. P.: Stockholm 1930, *The Architectural Review* 1930.
— Svenska paviljongen i Paris sedd genom engelska ögon. *Form* 1937.
Simonsson, B.: Konstutställningen i Upplands nation. *DN* 6/11 1907.
Stavenow, Å.: Svensk stil och standard 1933. Se Utställningskataloger, Oslo.
— Sverige på New York World's Fair. *Form* 1939.
Steenberg, E.: Modern svensk glaskonst. *Svenska Hem- och Trädgårdstidningen* 9/1957.
Steenberg, E.: *Svenskt glas*, 2:a uppl. Sthlm. 1964.
Strengell, G.: Svenska Slöjdföreningens utställning av svenskt konsthantverk och konstindustri i Helsingfors 1924, *SSfT* 1924.
Strömbom, S.: *Konstnärsförbundets historia II.* Sthlm 1945.
Stubelius, T.: Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen, *SSfT* 1914.
Swane, L.: *Henri Matisse.* Sthlm 1944.
Svensk Form. Red. av Å. Stavenow och Å. H. Huldt. Sthlm 1961.
Svenskt konsthantverk från sekelskifte till sextiotal. Årsbok för svenska statens konstsamlingar XIV. (Konsten i Sverige 9.) Red. av Dag Widman. Sthlm 1967.
Sørensen, H.: "Göteborgerne", *Kunst og Kultur*, 1/1920.
Tallberg, A.: De unge. En konstig utställning, *NDA* 28/4 1910.

Ur Gävle stads historia. Utgiven till femhundraårsjubileet. Red. Ph. Humbla, N. S. Norling och G. E. Lundén. Gävle 1946.

Wettergren, E.: *L'art décoratif moderne en Suède.* Malmö 1925.

— Nyttokonst 1937, *Form* 1937.

— Svensk konstindustri i Helsingfors. Se kataloger, Helsingfors.

— Varia. *SSfT* 1914.

Widman, D.: Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975. *Konsten i Sverige.* Sthlm 1975.

— Glas från Gullaskruf. *Nationalmusei utställningskatalog 263.* Sthlm 1961.

Wilstadius, G.: 50 år med "porslinan". Porslinsfabriken i Karlskrona 1918–1968, *Blekingeboken* 1977.

Wollin, N. G.: *Från ritskola till konstfackskola. Konstindustriell undervisning under ett sekel.* Akademisk avhandling. Sthlm 1951.

— *Hemmet och den moderna smaken i Sverige.* Sthlm 1928.

— Svenskt glas och svensk keramik, *Svensk hantverkskalender 1928.* Sthlm 1928.

Wålin, K.: De ungas utställning I–II. *StD* 4/5 och 7/5 1911.

Zennström, P-O. (pseud. Georg Rosén): Borgerlig Konst, *Ny Dag* 21/11 1940.

— (sign. Z): Arthur Percy, Arbetartidningen 15/4 1957.

Zweigbergk, E. v.: I många former trivs en blomma, *DN* 23/6 1949.

— Industrin arbetar för hemmet: Varför ska tallriken ha guldkant medan vi saknar vardagskoppar? *DN* 28/3 1948.

— Ny keramik på N. K. *DN* 20/10 1936.

— Tapet, textil, tallrik, *DN* 25/4 1945.

Tidskrifter

Boet. Månadsskrift för Hemkultur, Hantverk och Konstindustri. Gbg 1928–38.

Form. Sthlm 1932–76.

Keramik och Glas. Organ för svensk glas- och porslinsindustri. Sthlm 1932–33.

Porslin. Utg. av Gustavsbergs fabriker. Sthlm 1945–50.

Svenska Slöjdföreningens tidskrift. (Byter namn till Form 1932.) Sthlm 1913–31.

Utställningskataloger

Falun: Industriutställningen 1927.

Gävle: Arthur C:son Percys utställning av målningar och teckningar i Stadshuset, november 1927.

— *Arthur C:son Percys utställning av målningar i Konsthallen, februari 1935.*

— *Arthur C:son Percy utställer i Gävle museum, mars 1942.*

— *Arthur Percy. Gävle museum, mars 1950.*

Göteborg: Utställare på Svenska- och Skånemässan. Svenska mässan 1919.

— Arthur Percy. Utställning i konstgalleriet, december 1942.

Helsingfors: Svenskt konsthantverk och konstindustri i Helsingfors. Stenmans konstsalong 1924.

Jönköping: Hantverks-, Industri- och Konstutställningen i Jönköping 1928.

Kalmar: Arthur Percy. Kalmar konstmuseum, augusti 1966.

Oslo: Svensk stil och standard 1933. Utställning av modern svensk konstindustri, anordnad av Sveriges Nationalmuseum i Kunstindustrimuseet i Oslo. Red. av Åke Stavenow. Sthlm 1933.

Paris: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris 1925. Section de la Suède, guide illustré. Sthlm 1925.

Stockholm: De Unga. Utställningar i Hallins konsthandel 1909, 1910, 1911.

— Kubist- & Impressionist-målningar af A. Carlsson Percy. Salon Joël, augusti 1913.

— Arthur C:son Percy. Separatutställning, Gummesons konsthandel 1917.

— Modern konst ur elva samlingar. Svensk-Franska konstgalleriet 1924, kat. 43.

— Stockholmsutställningen 1930. Huvudkatalog.

— Märta Måås-Fjetterström, Carl Malmsten, Elsa Gullberg, David Blomberg, Svenskt Tenn, Gefle Porslinsfabriks AB, Liljevalchs 1934, kat. 106.

— Arthur C:son Percy. Konstnärshuset. Utställningar okt.–nov. 1935 och nov. 1940.

— Kontakt med nyttokonstnären. Nationalmuseum 1944, kat. 95.

— Vår standard 1945. Liljevalchs kat. 142.

— Svenskt glas 1954. Nationalmuseum, kat. 214.
— Arthur Percy. Retrospektivt. Oljemålningar, teckningar, keramik, glas, textil. Konstakademien, april 1957.
— Glas från Gullaskruf. Nationalmuseum 1961, kat. 263.
— Bostadskris och mönsterbostad, illusion och verklighet. En rekonstruktion av Gunnar Asplunds bostadskök på Hemutställningen 1917. Sveriges Arkitekturmuseum 1972.
Sundsvall: Sundsvallsutställningen 1928 (allm. industriutställning).
Uppsala: Konstutställningen i Upplands nation 1907.
Örebro: Örebro läns utställning 1928. Lantbruksmöte, industri- och hantverksutställning.

Priskuranter och broschyrer

Corona, Gefle Porslinsfabriks AB 1955.
Ekeby av idag. Upps. 1943.
Gefle Porslinsbruks priskurant 1911.
Gefle Porslinsfabriks priskuranter med supplement. 1913–59.
Gullaskrufs Glasbruks Aktiebolag 1953, 59 och 65.
Karlskrona Porslinsfabriks priskuranter 1940–44.
Kungsholm. Presentation av motorfartyget utg. av Svenska Amerikalinien. Gbg 1928.
Kardinal, Gefle Porslinsfabriks AB 1939.
Nyheter från Gefle Porslinsfabriks AB 1941.
Uppsala-Ekeby 1949.
Upsala-Ekeby Given 1954–58
Vacker vardag, vacker fest. Upsala-Ekeby-företagen (Upsala-Ekeby, Gefle Porslinsfabrik, Karlskrona Porslinsfabrik). Upps. 1953.

Bildredovisning

Kalmar Konstmuseum 105
Kungliga Biblioteket 42, 44, 56
Länsmuseet i Gävleborgs län 25, 26, 52
Metropolitan Museum of Art (New York) 27
Nordiska museet 28, 29, 34, 84, 86; Ulla Wåger: 15, 17, 45, 62, 106; Birgit Brånvall: 115
Statens konstmuseer 16, 20, 48, 63; Sven Nilsson: 13, 14
Tekniska museet 40
Upsala-Ekeby AB 104
Anne-Marie Ericsson 36, 59, 61, 64, 70, 79, 101
Florman och Halldin, Stockholmsutställningens fotografer 66, 67
K. W. Gullers, Studio Gullers (Stockholm) 97
Bertil Höders pressfototjänst (Stockholm) 77
Peter Kosmetschke (Stockholm) Färgfoto av tallrikar
Carl Larsson, Hovatelier (Gävle) 19, 30, 76, 78, 85, 92, 98, 103
Rolf Nilsson (Kalmar) 1, 4, 8, 9, 24, 39, 65, 91, 114
Eric Olsson (Karlskrona) 99, 100
Karl Sandels (Stockholm) 46
Reimers (Gävle) 43
Eva Santesson (Stockholm) 102, 112
Eugen Trost (Gävle) 47

Personregister

Almström, Knut 73
Aminoff, Gregori 11, 13
Ander, Ture 11, 13, 20
Andersson Eric G. 68, 110
Andersson, John 94
Asplund, Georg 58, 64
Asplund, Gunnar 41, 84
Baeckström, Birger 27, 28, 30, 42
Beckman, Adolf 25
Beckman, Selma 25
Bergh, Richard 18, 20, 21, 22
Bergsten, Carl 32
Bjurström, Tor 11, 13
Blomberg, Kjell 122
Braque, Georges 22, 113
Brising, Harald 13
Brodin, Erik 58
Brunius, August 13, 14, 22, 26, 53
Brunius, Teddy 109
Burmeister, Gabriel 11
Böckman, Edgar 55
Carnerud, Ivar 58, 67, 68
Carlsson, Hanna 12, 15, 16, 17, 35
Carlsson Nils Petter 15, 17, 35
Carlsson, Oktavia 15, 16, 17
Carrick, Robert 58
Cézanne, Paul 12, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 113
Chagall, Marc 113
Dardel, Nils 32, 51
Decoeur, Emile 82
Doré, Gustave 17
Ekström, Per 17
Engström, Leander 11, 13, 22, 24, 32, 51
Eugen, prins 13
Fischer, Ernst 53
Fougstedt, Arvid 24, 32, 51
Frank, Joseph 111
Frick, Gunilla 40
Gate, Bengt 98
Gate, Simon 41, 120
Gauffin, Axel 15
Gauguin, Paul 23
Gehlin, Hugo 120, 122, 123
Van Gogh, Vincent 23
Grünewald, Isaac 11, 13, 20, 21, 24, 32, 105
Gullberg, Elsa 33, 37, 38, 40, 41, 51, 89, 97, 111, 112, 120
Gustaf Adolf, kronprins 65, 93
Hald, Edward 11, 20, 41, 45, 55, 62, 85, 97, 109, 120
Hedin, Karl 99
Heselius, Erik 58
Hjertén, Sigrid 24
Hoffsten, Albert 20, 21
Holmström, Björn 58, 66, 91, 93, 99, 118
Holmström, Gustaf 57, 58, 66
Huldt, Åke 95, 109
Humbla, Philibert 93
Hummel-Gummaelius, Märta 68
Hård af Segerstad, Ulf 98, 109
Häller, Signhild 28
Höglund, Georg 28
Jansson, Eugène 20
Jansson, Knut 11, 13, 18, 20
Jobs, Lisbet 105
Johansson, Gotthard 54, 75, 91, 95, 96
Johansson-Thor, Emil 28
Johnsson, Ivar 11
Jonsson, Axel 27, 28
Jolin, Einar 13, 24, 32, 51
Karnell, Gustaf 13, 15, 17, 18, 22, 24, 32
Key, Ellen 39
Klee, Paul 113
Kleen, Else 85
Kreuger, Nils 11
Krogh, Per 24
Kronberg, Erik 58
Kuntz, Rickard 111
Kåge, Wilhelm 41, 45, 51, 54, 55, 62, 75, 79, 85, 86, 91, 94, 105, 113
Larsson, Carl
Laurin, Carl G. 13
Lenoble, Emile
Léger, Fernand 26
Lefvert, Ella-Brita 68
Levy, Rudolf 24
Lilja, Gösta 11, 12
Lindberg, Stig 105, 113, 118
Linde, Ulf 31, 36
Lindstrand, Victor (Vicke) 103, 109, 111

Louise, kronprinsessa 65, 93
Luce, Jean 82
Lund, Gunnar 11, 13
Lundberg, August 11
Lundgren, Tyra 95
Lübeck, Sven 65
Malmsten, Carl 41
Malmström, August 39
Matisse,Henri 11, 15, 22, 24, 113
Meyer, Waldemar 42, 46, 58, 60, 61, 64,65, 66, 69, 70, 73, 74, 79, 81, 93, 99, 120
Mondrian Piet 113
Morris William 39, 95
Munch, Edward 27
Nenski, Hanni 68
Nerman, Einar 11, 13, 20, 21, 22
Nielsen, Jais 82
Nilsson, Arvid 11, 13
Nilsson, Vera 35
Nordbye, Arvid 105
Nordensvan, Georg 13, 15
Nording, William 21, 22, 25, 27, 35
Nordström, Karl 11, 18, 19, 20, 30
Norrman,Herman 12
Nyblom, Holger 53, 62
Nyblom, Lennart 13
Nylund, Gunnar 82, 92, 94, 95
Näsström, Gustaf 75, 91
Odeberg, Axel 73
Ollers Edvin 41, 120
Olsson, Gösta 32, 33, 51
Osslund, Helmer 39
Palme, Carl 22, 24
Palmgren, Nils 35, 94, 97
Pauli, Georg 26
Paulsson, Gregor 41, 45, 46, 47, 76, 889 95
Percy, Hans 36
Percy Lassen, Ingrid 37
Percy, Kerstin 15, 17, 25, 26, 27, 29, 33, 34, 37, 72
Percy, Paul 28, 37
Perje, Herbert, 57, 62, 66
Picasso, Pablo 22, 113
Pineus, Conrad 27
Renoir, Auguste 30
du Rietz, Richard 99
della Robbia, Luca 107
Rousseau le Douanier 51
Ruskin, John 39
Ryd, Carl 11, 13, 18, 20, 27, 28, 32
Råberg, Per Göran 88
Sandels, Gösta 11, 13, 18, 21, 27, 32
Simonsson, Birger 11, 13, 21, 24, 32
Skawonius, Sven Erik 99, 105, 109
Sköld, Otte 32, 51
Stavenow, Åke 86
Stein, Sally och Leo 22
Sten, John 26
Steenberg, Elisa 122
Stenberg, William 119, 120
Sterner, Nils 98, 99
Strandberg, Gadde 20
Stravinskij, Igor 54
Strengell, Gustaf 43
Stålhane, Carl-Harry 113, 118
Swane, Leo 23
Sørensen, Henrik 27, 28
Tallberg, Axel 15
Thomson, Anna-Lisa 99, 103, 105
Trost, Eugen 67, 68
Ullman, Sigfrid 11, 13
Wallander, Alf 39
Wallström, Ruben 57, 66, 93, 108
Venini, Paolo 120, 121
Wennerberg, Gunnar G:son 39
Wengström, Arne 118
Wettergren, Erik 40, 53, 55, 81, 95
Wibom, Maggie 105
Widerbäck, Albin 58
Wilhelmsson, Carl 13
Vinblad, Gustaf 18
Vollard, Ambroise 22
Wollin, Nils G 53, 76, 79
Wåhlin, Karl 15
Zennström, Per Olov 35
Zweigbergk, Eva von 89, 105, 117, 118
Åhrén, Uno 41
Östberg, Maj 68
Östergren, Harald 103

*1 Oscar Jonsson och Brynof Hellner, *Smidda järnkors* på Ekshärads kyrkogård. 1932. Pris 5 kr, inb. 9 kr. (Slutsåld.)

2 Erik Andrén, *Västerviks bebyggelsehistoria.* En undersökning av bevarade äldre hus och gårdar. 1933. Pris 6 kr, inb. 12 kr. (Slutsåld.)

*3 Sigfrid Svensson, *Skånes folkdräkter.* En dräkthistorisk undersökning 1500–1900. 1935. Pris 12 kr, inb. 18 kr. (Slutsåld.)

4 Gösta Berg, *Sledges and wheeled vehicles.* Etnological studies from the viewpoint of Sweden. 1935. Pris 10 kr. (Slutsåld.)

*5 Heribert Seitz, *Äldre svenska glas* med graverad dekor. En undersökning av det bevarade 1700-talsbeståndet. 1936. Pris 12 kr, inb. 18 kr. (Slutsåld.)

6 Manne Hofrén, *Herrgårdar och boställen.* En översikt över byggnadskultur och heminredning å Kalmar läns herrgårdar 1650–1850. Pris 32:50, inb. 40 kr. (Slutsåld.)

7 Gösta Selling, *Svenska herrgårdshem* under 1700-talet. Arkitektur och inredning 1700–1780. 1937. Pris 35 kr, inb. 45 kr. (Slutsåld.)

*8 Eva Bergman, *Nationella dräkten.* En studie kring Gustav III:s dräktreform 1778. 1938. Pris 20 kr, inb. 27 kr. (Slutsåld.)

9 *Gruddbo på Sollerön.* En byundersökning. Tillägnad Sigurd Erixon 26/3 1938. Redaktion: Gösta Berg och Sigfrid Svensson. 1938. Pris 28 kr, inb. 35 kr. (Slutsåld.)

10 Ernfrid Jäfvert, *Skomod och skotillverkning* från medeltiden till våra dagar. 1938. Pris 10 kr, inb. 16 kr. (Slutsåld.)

11 Emelie von Walterstorff, *Svenska vävnadstekniker och mönstertyper.* Kulturgeografisk undersökning. 1940. Pris 18 kr, inb. 25 kr. (Slutsåld.)

*12 John Granlund, *Träkärl i svepteknik.* 1940. Pris 15 kr, inb. 22 kr. (Slutsåld.)

*13 Per Söderbäck, *Rågöborna.* 1940. Pris 12 kr, inb. 19 kr. (Slutsåld.)

14 Ingegerd Henschen, *Tygtryck i Sverige.* I. Före 1700. 1942. Pris 12 kr, inb. 19 kr. (Slutsåld.)

15 Sigfrid Svensson, *Bygd och yttervärld.* Studier över förhållandet mellan nyheter och tradition. 1942. Pris 8 kr, inb. 14 kr. (Slutsåld.)

16 Erik Andrén, *Simrishamn.* Bebyggelsens och stadsplanens historia. 1942. Pris 7:50, inb. 12 kr. (Slutsåld.)

17 Dag Trotzig, *Slagan och andra tröskredskap.* En etnologisk undersökning med utgångspunkt från svenskt material. 1943. Pris 12 kr. (Slutsåld.)

*18 Mats Rehnberg, *Säckpipan i Sverige.* 1943. Pris 6 kr, inb. 10 kr. (Slutsåld.)

19 John Granlund och Carl R. af Ugglas, *Skedasken av biskopsform.* 1943. Pris 5 kr, inb. 9 kr. (Slutsåld.)

20 Karl Gustaf Cedergren och Gösta von Schoultz, *Svenska skråsigill.* 1944. Pris 10 kr, inb. 16 kr. (Slutsåld.)

21 Erik Andrén, *Mälsåker.* Ett tessinslott vid Mälaren. Med ett bidrag av Stig Fogelmarck. 1945. Pris 9:50, inb. 14 kr. (Slutsåld.)

22 Per G. Stensland, *Julita klosters godspolitik.* 1945. Pris 5 kr. (Slutsåld.)

23 Albert Hämäläinen, *Bostads- och byggnadsskick hos skogsfinnarna i Mellanskandinavien.* 1945. Pris 12 kr. (Slutsåld.)

24 Bengt Bengtsson, *Skottsbergska gården i Karlshamn.* En köpmansgård från 1700-talet. Med ett bidrag av Folke Wernstedt. 1946. Pris 9:50, inb. 16 kr. (Slutsåld.)

25 Manne Hofrén, *Pataholm.* Kulturhistoriska notiser kring Smålandskustens gamla köpingsväsende. Med bildbidrag av Oscar Hullgren. 1946. Pris 12 kr, inb. 16:50. (Slutsåld.)

*26 Albert Eskeröd, *Årets äring.* Etnologiska studier i skördens och julens tro och sed. 1947. Pris 15 kr, inb. 22 kr. (Slutsåld.)

27 Anna-Maja Nylén, *Folkligt dräktskick* i Västra Vingåker och Österåker. 1947. Pris 16 kr. (Slutsåld.)

28 Elis Sidenbladh, *Urmakare i Sverige* under äldre tider. Anteckningar utgivna. Andra reviderade och kompletterade uppl. 1947. Pris 30 kr, inb. 37:50. (Slutsåld.)

*29 Nils Lithberg, *Computus* med särskild hänsyn till runstaven och den borgerliga kalendern. Enligt uppdrag utgiven av Sam Owen Jansson. 1953. Pris 12 kr, inb. 18 kr. (Slutsåld.)

30 Brynolf Hellner, *Järnsmidet i vasatidens dekorativa konst.* 1948. Pris 20 kr. (Slutsåld.)

31 Marshall Lagerquist, *Rokokomöbler* signerade av

ebenister och schatullmakare i Stockholm. Studier i rokokotidens möbelhantverk och möbeldistribution. 1949. Pris 25 kr, inb. 32:50. (Slutsåld.)

*32 Karlis Straubergs, *Lettisk folktro om de döda.* 1949. Pris 12 kr, inb. 17 kr. (Slutsåld.)

*33 Svante Svärdström, *Dalmålningarna och deras förlagor.* En studie i folklig bildgestaltning, 1770–1870. 1949. Pris 18 kr. (Slutsåld.)

34 Manne Hofrén, *Hegerum i Tjust.* Personkrönika och byggnadshistoria. 1949. Pris 14 kr. (Slutsåld.)

*35 Sten Lundwall, *Stjärnsundsuren.* Väggurtillverkning vid ett 1700-talsbruk. 1949. Pris 12 kr, inb. 16 kr. (Slutsåld.)

*36 Arvid Hedberg, *Stockholms bokbindare 1460–1880.* Anteckningar. Band I: tiden från 1460 till omkring 1700. 1949. Pris 60 kr. (Slutsåld.)

*37 Arvid Hedberg, *Stockholms bokbindare 1460–1880.* Band II: tiden från omkring 1700 till 1880. 1960. Pris 40 kr, inb. 48 kr. (Slutsåld.)

38 Hilding Celander, *Stjärngossarna.* Deras visor och julspel. 1950. Pris 24 kr, inb. 30 kr. (Slutsåld.)

*39 Gösta von Schoultz, *Dalslandsgårdar.* 1951. Pris 15 kr, inb. 20 kr. (Slutsåld.)

40 Josef Sjögren, *Orgelverken i Västerås stift.* En historisk översikt. 1952. Pris 35 kr, inb. 40 kr. (Slutsåld.)

41 Sigurd Wallin, *Gränna.* En byggnadshistorisk översikt. 1952. Pris 10 kr, inb. 16 kr. (Slutsåld.)

42 Sigurd Wallin, *Grönsö.* Hemmet i ett stort uppländskt herrgårdshus. 1952. Pris pappband 85 kr, halvfr. band 110 kr. (Slutsåld.)

43 Stig Walin, *Die schwedische Hummel.* 1952. Pris 12 kr, inb. 17 kr. (Slutsåld.)

44 J.-E. Anderbjörk, *Växjö konstkammare.* 1953. Pris 8 kr. (Slutsåld.)

*45 Albert Sandklef, *Hallandsgårdar.* 1953. Pris 28 kr. (Slutsåld.)

46 Nils Keyland, *Folkliv i Värmlands Finnmarker.* Efterlämnade uppsatser och bilder. 1954. Pris 15 kr, inb. 20 kr. (Slutsåld.)

47 Hans Beskow, *Bruksherrgårdar i Gästrikland.* 1954. Pris 45 kr. (Slutsåld.)

48 Arvid Bæckström, *Löfholmens theatersällskap 1828–1830.* 1954. Pris 15 kr, inb. 20 kr. (Slutsåld.)

49 Josef Sjögren, *Organisterna i Västerås stift.* 1958. Pris 20 kr. (Slutsåld.)

*50 Nils-Arvid Bringéus. *Klockringningsseden i Sverige.* 1958. Pris 40 kr. (Slutsåld.)

51 C. Vilh. Jacobowsky, *Gustafsberg.* Sveriges äldsta badort. Med bidrag av Marshall Lagerquist och Bo Lagercrantz. 1958. Pris 30 kr. (Slutsåld.)

52 Ernst Fischer, *Linvävarämbetet i Malmö och det skånska linneväveriet.* 1959. pris 36 kr. (Slutsåld.)

*53 Ilmar Talve, *Bastu och torkhus* i Nordeuropa. 1960. Pris 48 kr. (Slutsåld.)

*54 Sten Lundwall, *Generationsväxlingen inom romantikens klassicism.* 1960. Pris 25 kr.

*55 Allan Nilson, *Studier i svenskt repslageri.* 1961. Pris 40 kr. (Slutsåld.)

56 Manne Hofrén, *Nordsvenska studier och essayer.* 1962. Pris 30 kr, inb. 38 kr. (Slutsåld.)

*57 Brita Egardt, *Hästslakt och rackarskam.* En etnologisk undersökning om folkliga fördomar. 1962. Pris 40 kr. (Slutsåld.)

*58 Sven B. Ek, *Väderkvarnar och vattenmöllor.* En etnologisk studie i kvarnarnas historia. 1962. Pris 45 kr. (Slutsåld.)

59 Ernst Fischer, *Flamskvävnader i Skåne.* 1962. Pris inb. 48 kr. (Slutsåld.)

60 Anders Fahlbeck, *Mögsjö dagbok.* Verskrönika från Mögsjön, Kalhyttan, Filipstad och Ransäter åren 1793–94. 1963. Pris 35 kr. (Slutsåld.)

*61 Mats Rehnberg, *Ljusen på gravarna* och andra ljusseder. Nya traditioner under 1950-talet. 1965. Pris 48 kr. (Slutsåld.)

62 *Hovmålaren Carl Fredrik Torsselius Tapetmålarbok.* Med mönster till målade väggdekorationer i rokoko och gustavianska stilformer. 1965. Pris 75 kr.

*63 Nils-Arvid Bringéus, *Gunnar Olof Hyltén-Cavallius.* En studie kring Wärend och wirdarne. 1966. Pris 48 kr.

64 Ernst Manker, *Kvarnarna på Tjörn.* 1965. Pris 50 kr. (Slutsåld.)

65 *Norrländskt arbetsliv under 1700-talet.* Länsmännens berättelser 1764 om allmogens årliga arbeten i Medelpad, Ångermanland och Jämtland, utgivna av Holger Wichman under medverkan av Hans Medelius och Vidar Reinhammar. 1968. Pris 35 kr.

*66 Gustav Ränk, *Från mjölk till ost.* Drag ur den äldre

mjölkhushållningen i Sverige. 1966. Pris 34 kr.

*67 Sten Rentzhog, *Stad i trä.* Panelarkitekturen. Ett skede i den svenska småstadens byggnadshistoria. 1967. Pris 38 kr. (Slutsåld.)

*68 Nils-Arvid Bringéus, *Unnarydsborna.* Lasses i Lassaberg anteckningar om folklivet i södra Unnaryd vid 1800-talets början. 1967. Pris 34 kr. (Slutsåld.)

*69 Nils Sahlgren, *Äldre svenska spannmålsmått.* En metrologisk studie. 1968. Pris 38 kr.

70 Ragnar Wirsén, *Kring en lotsgårds historia.* 1968. Pris 34 kr.

71 Knut Weibust, *Deep sea sailors.* A study in maritime ethnology. 1969. 2:a uppl. 1976.

72 Ragnar Jirlow, *Die Geschichte des schwedischen Pfluges.* 1970.

*73 Mátyás Szabó, *Herdar och husdjur.* En etnologisk studie över Skandinaviens och Mellaneuropas beteskultur och vallningsorganisation. 1970.

74 Manne Hofrén, *Kalmar. Karolinska borgarhus i sten.* 1970.

75 Martin Olsson, *Alberget och Oakhill på Djurgården.* 1970.

*76 Elisabet Stavenow-Hidemark, *Villabebyggelse i Sverige 1900–1925.* Inflytande från utlandet – idéer – förverkligande. 1971.

77 Anna-Maja Nylén, *Folkdräkter ur Nordiska museets samlingar.* 1971. Tredje tryckn. 1975.

78 Per Brahe, *Oeconomia eller Hushållsbok för ungt adelsfolk* utgiven med inledning, kommentar och ordförklaringar av John Granlund och Gösta Holm. 1971.

*79 Åke Stavenow, *Nils Månsson Mandelgren,* utgiven av Elisabet Stavenow-Hidemark. 1972.

80 Rolf Kjellström, *Eskimo marriage.* An account of traditional Eskimo courtship and marriage. 1973.

81 Erik Andrén, *Snickare, schatullmakare och ebenister i Stockholm under skråtiden.* 1973.

*82 Bo Grandien, *Drömmen om medeltiden.* Carl Georg Brunius som byggmästare och idéförmedlare. 1974.

83 Sverker Janson, *Kulturvård och samhällsbildning.* Hft o. inb. 1974.

*84 Gertrud Grenander Nyberg, *Lanthemmens vävstolar.* Studier av äldre redskap för husbehovsvävning. 1974.

*85 Barbro Bursell, *Träskoadel.* En etnologisk undersökning av lancashiresmedernas arbets- och levnadsförhållanden på Ramnäs bruk vid tiden kring sekelskiftet 1900. 1974.

86 Rut Liedgren, *I Sölvesborg på 1800-talet.* 1974.

*87 Barbro Hovstadius, *Brudkronor i Linköpings stift. Förvärv, form och tillverkning intill år 1800.* 1976

88 Arvid Bæckström, *Gunnebo* I Egendomen och ägarna. Red. av Göran Axel-Nilsson. 1977.

89 Arvid Bæckström, *Gunnebo* II Herrgården. Red. av Göran Axel-Nilsson. 1977.

90 Arvid Bæckström, *Gunnebo* III Ritningarna. Red. av Göran Axel-Nilsson. 1977.

*91 Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905.* 1978.

*92 Marshall Lagerquist, *Georg Haupt.* Ebéniste du Roi. 1979.

*93 Bo Grandien, *Drömmen om renässansen.* Fredrik Wilhelm Scholander som arkitekt och mångfrestare. 1979.

*94 Ulla Lindström, *Småbarns tillsyn och träning.* En etnologisk studie av äldre redskap och metoder i Europa med särskild hänsyn till Sverige. 1979.

*95 Anne-Marie Ericsson, *Artur Percy – konstnär och formgivare.* 1980

*96 Eric Johannesson, *Den läsande familjen.* Familjetidsskriften i Sverige 1850–1880. 1980.

* With a summary in English, French or German.

Blå Vinranka är namnet på en servis, skapad 1938 av Ölandsmålaren Arthur C:son Percy. Delar av den används än idag i tusentals svenska hem, men ändå har dess upphovsman i många avseenden förblivit anonym. Knuten till den nu nedlagda Gefle Porslinsfabrik var Percy en av dem som förverkligade 20-talets "vackrare vardagsvara". Under de dryga 40 år han arbetade åt svensk konstindustri övergav han aldrig pionjärårens skönhetsideal. Så småningom utvidgade han sitt formskapande även till textilier och glas.

Anne-Marie Ericsson — känd som kulturskribent i Dagens Nyheter — skildrar här Percys konstnärsgärning med tonvikten lagd vid hans insats som formgivare under mellankrigstiden. Bakom de vackra tingen skymtar industriarbetets hårda villkor, men också en tidstypiskt stark tro på framtiden och på konstnärens betydelsefulla roll inom konstindustrin.

Nordiska museet

ISBN 91 7108 183 6